REAL

MUSEO

BORBONICO.

VOLUME TREDICESIMO.

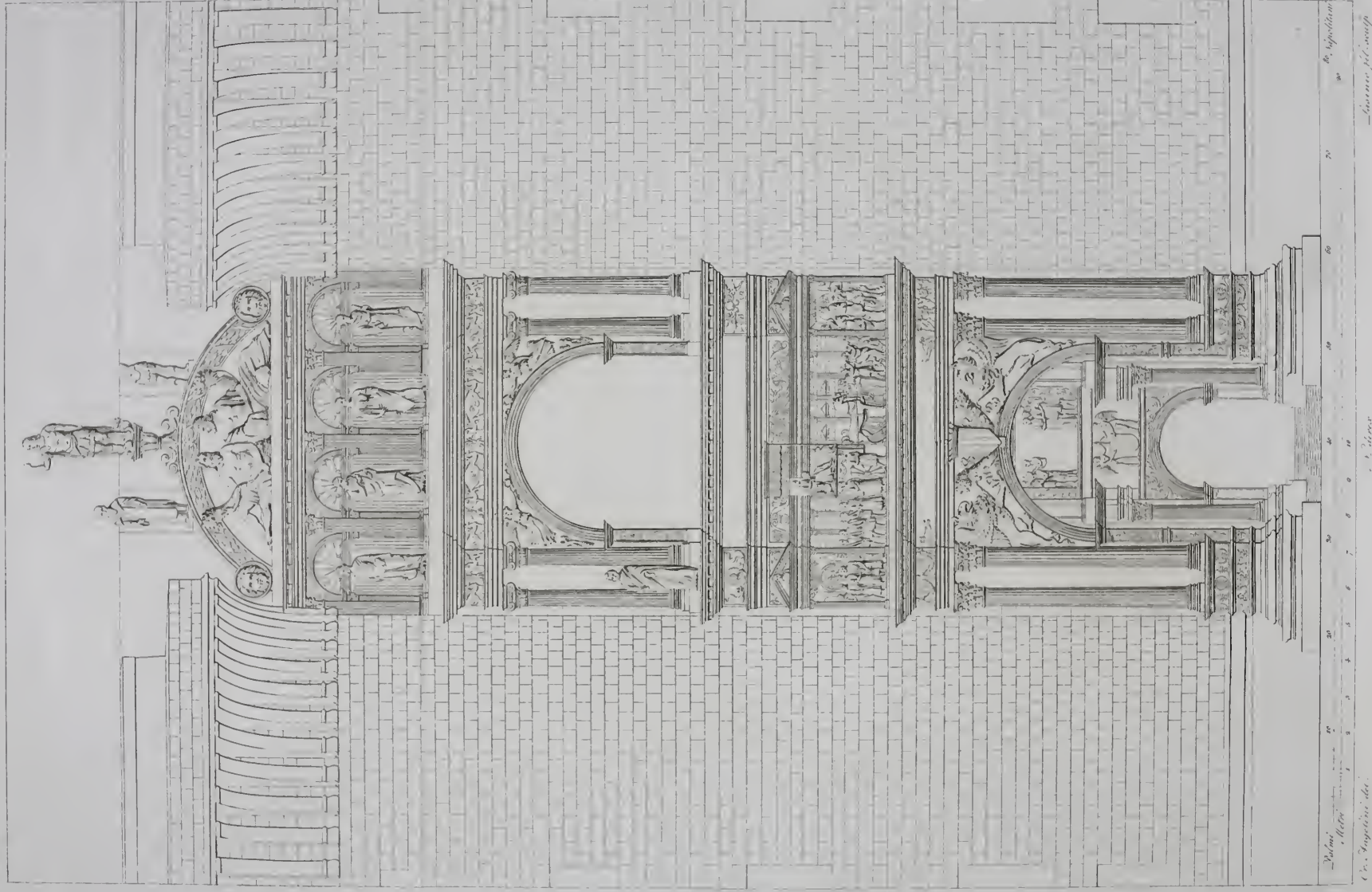
NAPOLI,
DALLA STAMPERIA REALE.
1843.

FRONTISPIZIO.

Il frontispizio di questo volume dimostra lo scavo di una delle case celebri di Pompei, ed è tratto dalla Tav. XX della seconda parte delle Rovine di Pompei egregia opera del sig. Mazois. Riporteremo le stesse parole dettate su di essa dal chiarissimo autore, poichè le condizioni espresse nel nostro manifesto ci autorizzano a farlo.

» Questa abitazione fu scoverta nel-
» l'anno 1799 in seguito di uno scavo fatto
» a bella posta pel Generale Championet;

» essa è ancora nomata dai *Ciceroni* casa
» di Championet. I trofei inalzati a quel
» Capitano dall'entusiasmo militare scom-
» parvero quasi subito col delirio di quei
» tempi sventurati, e queste interessanti
» rovine sono tutto quel che rimane nel Re-
» gno di Napoli del passaggio di quel
» guerriero. Tal frale monumento del suo
» amore per le arti, al quale il suo nome
» è legato, prova come le Muse non sono
» ingrate giammai, e che nulla è perduto
» di ciò che per esse facciamo ».

Abbiamo aggiunto alla Tavola del Sig. Mazois alcuni frammenti per arricchirne il primo piano, i quali esistevano nella parte postica della casa, e furono rinvenuti dopo.

Cr. Angelini del. N. direx Lasinio fil. sculp.

Palmi Napolitani

1 2 3 4 5 6

Metro

2

3

1

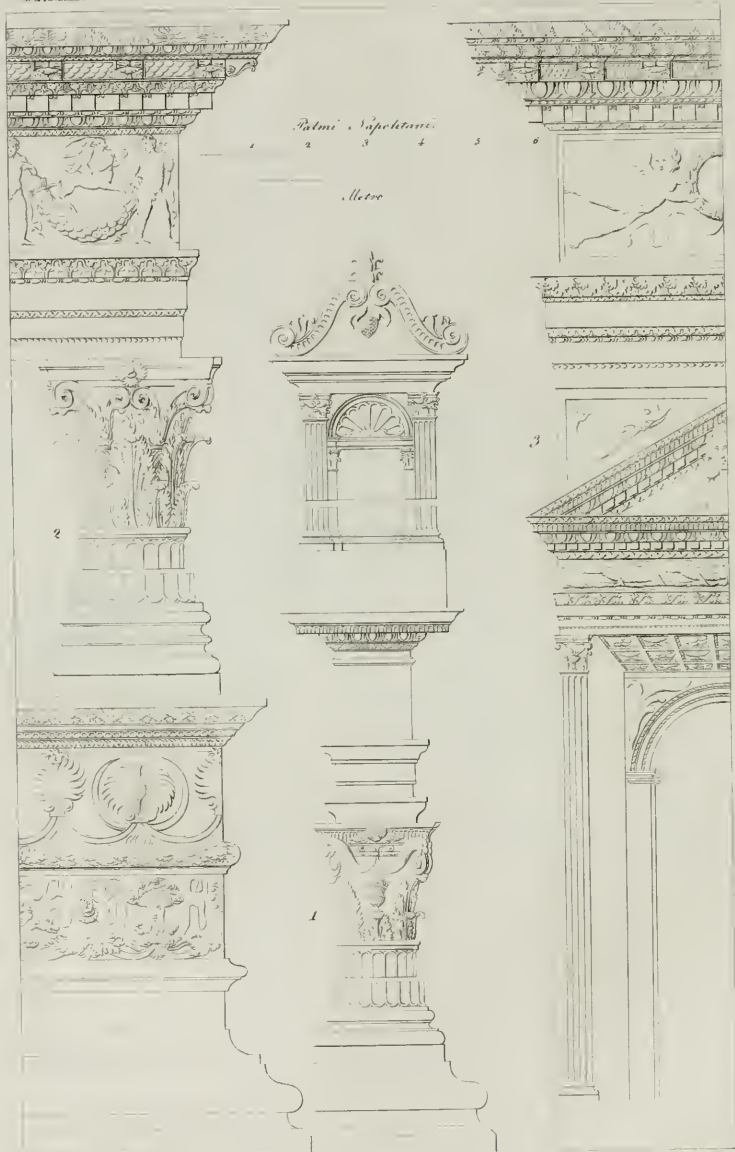
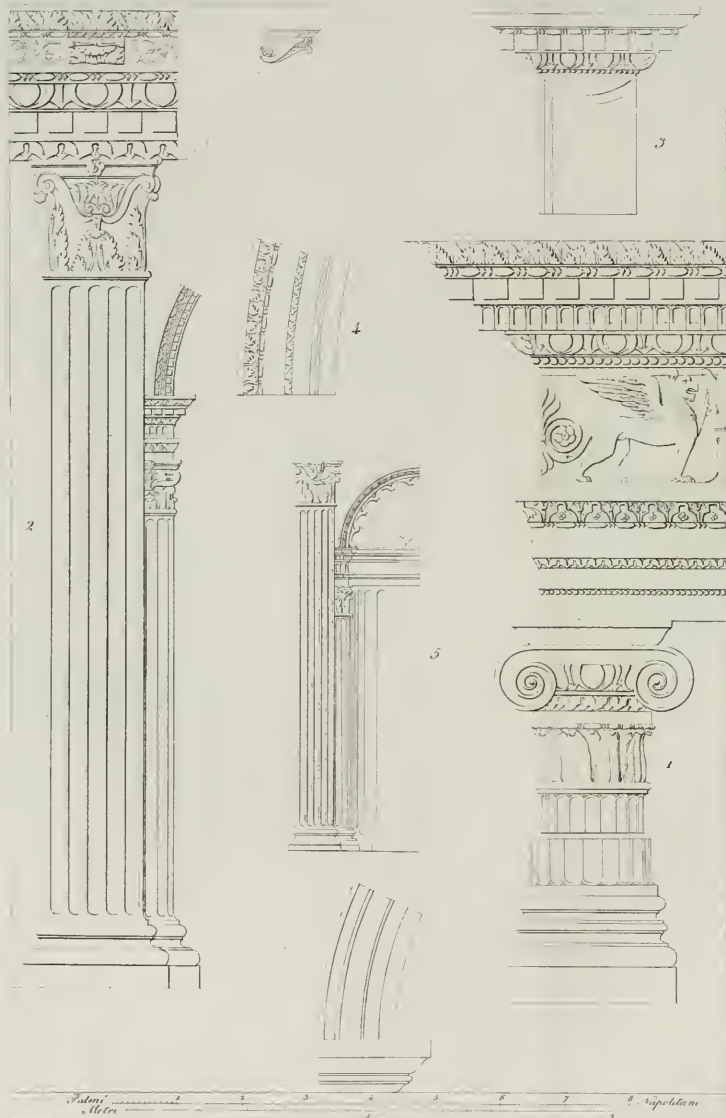
Or. Angelini del. N. direx Lasinio fil sculp.

Or. Angelini del. N. direx Lasinio fil. sculp.

Or. Angelini del. N.° direx. Lasinio fil sculp.

Or. Angelini del. *N. dirx.* *Lasinio fil. sculp.*

Palmi 1 2 3 *Napolitani*

Metro *uno*

L'arco trionfale di Alfonso *nel Castel Nuovo.*

Comunque non altri oggetti di arte abbian dato sinora materia a quest'opera che quelli i quali o si contengono nel Borbonico Museo o sono avanzi di antichità disotterrate, pure assai più ampio sorgevane il primo concetto, siccome inteso a più generale scopo ed a maggiore utilità. Imperocchè volendosi in questi volumi racchiudere la storia di tutte le grafiche arti dimostrata co' monumenti; se quelle due fonti bastavano a somministrarci quanto facea d'uopo a rappresentare le vicende della pittura e della statuaria, non era nè esser potea lo stesso per l'architettura. Laonde si promise una scelta delle nostre pubbliche opere architettoniche, tra quelle principalmente del medio evo, onde concatenare, anche per questa primigenia delle arti del disegno, le tre epoche di antica perfezione, decadenza, e risorgimento. Alla quale novella serie, sin oggi non tocca, diamo ora cominciamento col figurare e descrivere quell'Arco nobilissimo di trionfo detto d'Alfonso, o di Castel Nuovo, dal nome del

primo Re di stirpe aragonese cui fu dedicato, o del luogo ove a lui venne eretto: monumento ad un'ora d'architettura e di scoltura d'ogni considerazione degnissimo; italiana gloria, e vanto non meno della città nostra che del secolo XV. Tra' primi a pubblicarne i particolari fu il Cav. d'Agincourt (1); ma fanno veramente pietà quelle tavole, nè mai vedemmo in tal genere nulla di più falso. Qualche bassorilievo anche inesattamente ne inserì il Conte Cicognara nella sua Storia della scoltura. Infine nel 1837 il Sig. F. Mori, picciolo ma preciso disegno ne offrì (2).

Per arricchirne ora quest'opera noi ne diamo la rappresentazione in una tavola che ne dimostra il prospetto, accompagnata da altre quattro che ne contengono i particolari; e così nel ben insieme come nelle sue parti si vedrà per la prima volta con iscrupolosa fedeltà delineato (3). Dovendone or noi fare minuta illustrazione, innanzi tutto narreremo la storia di esso; lo andrem poi a parte a parte spo-

(1) V. nel testo della parte d'architettura alla parte 3 e le spiegazioni della tav. 53.

(2) Ricordi di alcuni rimarchevoli oggetti di curiosità e di Belle Arti di Napoli ed altri luoghi del Regno, in 8.° 1837 fasc. 1.

(3) Basti dire che ne abbiam debito all'architetto Sig. Orazio Angelini, ora Direttore del lavoratorio delle pietre dure.

nendo e dichiarando, nè degli autori suoi taceremo; in fine un giudizio artistico dell' opera farà conchiusione al ragionamento.

Intorno ad essa, dopo che i nostri con lodevole gara sonosi dati a discorrere i monumenti di questa Metropoli, abbiamo in copia articoli d'ogni dimensione e maniera nelle Strenne e ne' Giornali di Napoli. A' quali tutti per altro va innanzi per data quello che sin dal 1829, nel secondo quaderno del *Viaggio pittorico delle due Sicilie*, fu da noi scritto a dichiarazione della tavola litografica dell' Arco Alfonsino. Ristretti allora in troppo angusti confini, brevemente lo descrivemmo; ma quanto alla parte istorica, desunta da tutti gli scrittori delle napolitane cose di quel tempo, nulla potremmo oggi dire che già in quella opportunità non dicemmo. E però ci sia conceduto di qui rescriverlo; secondo che cel permettono le stesse discipline primordiali di questo Museo (1).

Dopo lungo ondeggiare di varia fortuna, superati perigli ed ostacoli d'ogni maniera, costretto l' emulo valoroso a sgombrar dalla reggia, sconfitti

(1) Sono parole del programma: In queste descrizioni, qualora faccia mestieri giovarsi di esposizioni già note, ne saranno debitamente citati gli autori.

più volte gli esterni ed interni nemici, e da ultimo nelle pianure di Sessano, vedeasi al cominciare del 1443 Alfonso I. pacifico Signore del suo conquistato retaggio adottivo. La vita venturosa da lui fino allora menata, e sin da che, chiamato da Giovanna II, lasciò l' Aragona, ove aveagli la moglie trucidata l'amante, ei cominciava a tramutarla in quel riposato e gentile vivere che fece glorioso e desiderato il suo regno: frutto non men di valore guerriero che di benigna e generosa indole, per cui meritamente da' contemporanei salutato magnanimo, ebbe confermata da' posteri l' onorevole denominazione. Egli seppe in fatti come Cesare, che s' avea preso a modello, vincere e perdonare; anzi non tanto forse preparar la vittoria, quanto riparar le disfatte; talchè non apparve mai più formidabile e grande che in Milano, ove trasse maggior profitto da quella sua prigionia che non da tutte le vinte battaglie. Questo Re in cui la militare virtù di Ruggiero andava congiunta con la cortesia di Manfredi, e che fu amico alle lettere al pari di Roberto, placate le ire cittadine, e composti gli animi de' ricalcitranti baroni, accingevasi a rientrare con solenne pompa in Napoli, già da lui espugnata in quella guisa istes-

sa con cui Belisario la ottenne. Il comune gli avea decretato trionfali onori, e per essi appunto il dì 27 febbrajo dell'anno cennato è scritto ne' fasti della monarchia napolitana. Benchè mirassero que' nostri maggiori ad emulare in tale solennità i romani, pure vollero in lui onorare non meno il conquistatore che il Re, siccome altresì dare alla cerimonia quello aspetto religioso che il tempo chiedeva. Laonde aperta la breccia nel muro del Mercato, come per mostrare che le porte della città non poteano capire sì gran Monarca, per quella entrò in trionfo. Precedeva il clero salmeggiando e portando le sante reliquie: seguiva la nobiltà; non già i feudatarii, ma gentiluomini nazionali e forestieri. Venivan poscia fiorentini e catalani con ingegnose invenzioni, come dicono gli storici di quel tempo, rappresentando le virtù teologali e morali, la fortuna, i dodici Cesari, ed altri famosi uomini e capitani dell'antichità, i quali a gara cantando le lodi del Re, lui maggior di essi tutti, lui preconizzavano eroe degli eroi. Così un trionfo cominciante in processione continuava in mascherata; nè dee far maraviglia, chi giudichi essere stato quello un trionfo del secolo XV. Vedevansi poi gli

Eletti della città, e tra molti fanti e staffieri, ornato di ricchissima bardatura il cavallo di battaglia del Principe. Appresso compariva il carro trionfale, tutto rivestito di porpora e d'oro, tratto da quattro candidi cavalli, sul quale sedeva in sella curule Alfonso, cospicuo per veramente regio splendore, il globo nella destra, cinto il capo della corona gemmata di Napoli, e tenendo a' piedi su di aurato sgabello le cinque altre corone di cui lo avevano insignito Aragona, Maiorca, Sicilia, Corsica e Sardegna. Lo copriva un pallio di broccato d'oro con banderuole impresse delle insegne del comune e regie, le quali sventolavano alla punta delle ventiquattro aste che lo reggevano, sostenute da scelti cavalieri e magnati. Gli tenevan dietro i Baroni del Regno, amici o nemici che a lui fossero stati, avendoli egli voluto partecipi seco del trionfo, anzichè far mostra di trionfare de' proprii sudditi. E però non si menavano innanzi al carro nè prigionieri nè spoglie opime; sebbene anche i Romani gli avessero dato l'esempio di non concedere mai la pompa trionfale al vincitore delle guerre civili; nè Alfonso ignorava, giusta le parole di Fazio, che se per fortezza talvolta si acquistano i regni, soltanto

la umanità e la mansuetudine li conserva. Nulla fu omesso da' napoletani a far splendida e magnifica quella festa. Benchè nel cuore dell'inverno, pure le strade erano sparse di fiori, nelle quali quanta moltitudine di popolo concorresse non è da dire. Di tratto in tratto vasi di profumi rendevano odorato l'aere intorno, e di belli arredi eran coperte le mura esterne delle case. Appariva poi lo sfoggio maggiore ne' cinque Sedili della napolitana nobiltà, in ciascuno de' quali fu accolto il Monarca in mezzo a' cori di leggiadrissime donzelle, che danzando e cantando, qual padre l'onoravano, e qual tutore di lor pudicizia. Disceso altresì nel duomo a compiere i sacri riti, e' ritirossi a sera già innoltrata in Castel Capuano.

Tale fu cotesto solenne ingresso, il quale più o meno distesamente narrarono Bartolommeo Fazio, il Panormita, Costanzo, Summonte, Ludovico Domenichi e tutti gli storici delle cose Aragonesi. Ma di tanta solennità rimase stabile monumento l'Arco del Castel Nuovo, e la descrizione di esso invano si cercherebbe in quegli autori; lo stesso Signorelli, benchè storico della nazionale coltura, e gli altri i quali intesero particolarmente a dichia-

rare le napolitane antichità, appena breve motto ne fecero, nè l'abate di Saint-Non il vide nemmeno.

Ardito e nobile concetto fu quello degli Eletti che nel 1443 rappresentavano la Città di Napoli, allorchè decretarono doversi rizzare con pubblico denaro un arco marmoreo a perpetuar la memoria del narrato trionfo. Abbenchè fosse conservato nella chiesa di S. Lorenzo il cocchio che avea ad esso servito, pure ben previdero que' municipali rettori che a lungo non poteva quello durare, nè durò. Ma si affidi al marmo, essi dissero, il nostro decreto, e nel più frequentato luogo della città s' innalzi un arco il quale attesti a' più remoti posteri, come noi onorammo le virtù del nuovo Sovrano cui la presente prosperità dobbiamo, e che di sei regni si ha questo prediletto, in questo la regal sede fermata, in questo il tribunale supremo, giudice inappellabile di tutti gli altri suoi Stati. Se imitammo i Romani nel festeggiarne il trionfo, imitiamoli ancora nel rendere tal trionfo immortale per quel modo che è tutta loro invenzione. Allora l' opera fu commessa ad esperto architetto, e scelto il sito più convenevole innanzi la cattedrale, ove sorge

ora l'aguglia. Ma quivi l'edificio avrebbe oscurato la luce, secondo alcuni, tolto qualche stanza, secondo altri, alla casa di Niccola Maria Bozzuto, antico commilitone d'Alfonso; onde questi, a richiamo di lui, nol permise, contento che la costruzione avesse in vece a farsi tra le due torri angioine all'ingresso del castello da lui abitato: il che se allora valse ad abbellire la reggia, nocque poi all'opera, la quale rimase derelitta e quasi obbliata, quando il luogo non fu più che una fortezza, e che novelle muraglie la cinsero.

Facciamoci ora a descrivere partitamente quest'Arco, del cui prospetto abbiam sotto gli occhi nella tavola I il disegno geometrico (1). Sorge fra due delle belle torri occidentali fabbricate da Giovanni da Pisa, e tutto l'interposto spazio ne adempie. Vedesi interamente di bianchi marmi costruito, riccamente ornato di colonne, di statue e di altre sculture in diversi rilievi. La sua altezza è circa palmi 135, o metri 35, la larghezza palmi 54.

(1) In esso, com'era convenevole, furon soppressi i pilastroni di sostegno aggiunti ai due lati del prospetto, per impedirne il crollamento, al quale si riparò pure con catene di ferro. Meriterebbe per altro opera così insigne un restauramento che non la deturpasse.

*

Non ha che una sola faccia, essendo dalla opposta addossata alla muraglia, e mercè rettangolare vestibulo, congiunto con l'entrata del mastio, *Porta reale* un tempo denominata. Essa prima chiudevasi con saracinesca, del che rimangono sul muro le pruove, ma poi fu decorata delle valve di bronzo a bassirilievi, dove le imprese di Re Ferrante e le sue vittorie contro i congiurati Baroni furono istoriate. Non è da questo luogo il farne parola, e sol qualche cenno daremo delle sculture onde è fregiata la porta, siccome quella che scorgesi quasi da linee ricorrenti legata all' edifizio dell'Arco. *V. la cit. fig.* Ciò per altro non basta a farla riguardare come parte di esso; chè sembracene così diversa nell' età, come inferiore nello stile. Debb' essere stata fatta a' tempi di Ferdinando I, e par che l' autore abbia voluto in qualche punto imitare l'architettura che stavagli sotto gli occhi. Quella della porta è d'ordine composito; de' capitelli, dell'esili lor sovrapposte nicchiette, e degli altri ornamenti, offre separata immagine la figura 1 della tavola II. Tra queste colonne è l'arcata d'ingresso, poggiata sulle sue alette nude, e con eleganti grotteschine nelle lunette. Sull' architrave due Genii stanti dan

mano a sostenere lo scudo Aragonese. Di sopra è il fregio con due esametri, ne' quali è l' epigrafe del bassorilievo superiore posto in un arco di prospettiva; la scoltura non è bella, e vedesi guasta dal tempo. Par che doveva esservi rappresentata la coronazione del figlio d' Alfonso, poichè i versi dicono:

Successi regno patrio cunctisque probatus,
Et trabeam, et regni sacrum diadema recepi (1).

Tornando al prospetto dell'Arco ognun s' avvede di primo lancio siccome esso è in certa guisa quadripartito. Il primo scompartimento si compone di due piedistalli in cui s' innalzano binate colonne, che sporgono in fuori, e fiancheggiano l' arco principale, sorreggendo il fregio e la cornice. Il secondo è una specie di attico nel quale venne figurata in alto rilievo la pompa trionfale. Vedesi nel terzo un altro arco con altre doppie colonne, e il suo architrave. Un secondo attico è il quarto scompartimento, dove in quattro nicchie altrettante statue s' innalzano. Il tutto va coronato da

(1) Al paterno Regno da tutti acclamato succedei, e la porpora e il sacro regio diadema ricevetti.

un fastigio sopra cui sorgon tre statue. Data così in accorcio una general nozione dell' opera, entriamo ne' suoi particolari.

Primo piano. Due gran piedistalli si elevan dal suolo, e di qua e di là sporgono innanzi con architettonico lusso. Essi sono composti, come si osserva nella figura 2 della tavola II, di un gran basamento, del dado diviso in due fasce da un toro, e di ornatissime cimase prive di gocciolatojo. I tronchi o dadi tanto sopra che sotto al toro sono intagliati a fogliami, e di altri capricciosi lavoretti bellamente fregiati. Ma qui è da notare che lo scultore così in questi come negli altri minuti ornati della presente composizione, per indurvi bella varietà, non fece quasi mai simili quelli d'un lato a quelli dell' altro. Infatti nelle rabescate fasce che da' luoghi testè cennati ricorrono pur lateralmente nelle interne facce dell'Arco vedi ricchi festoni di frutti e fiori, e tra essi e i nastri che li congiungono a destra, vasi interpongonsi e teste alate; a sinistra, teste di belve od umane, talora nude, tal' altra bizzarramente acconce. Anzi nelle fasce superiori pur dissimili sono le grotteschine intagliatevi; e dove le zone ricorrono agli angoli laterali,

dal lato sinistro è una bella testa laureata, cui manca dall' opposta banda il riscontro.

Sopra questi piedistalli s' innalzano a coppie dalle loro basi le quattro colonne che sorreggono le ali, diciam così, della gran mole. La loro altezza è di palmi 26 e 2 once; sono i fusti accanalati; i capitelli con le foglie, e gli altri accessorii proprii dell' ordine corintio squisitamente lavorati; gli architravi in tutte le loro parti ricchissimi d'ornamenti.

Nel fregio convien distinguere quelli de' due sopraccolonnii sporgenti, e quello del mezzo ch'è superiore all'arco. I primi veggonsi adornati, qua con putti danzanti e sonanti le tibie, là con festoni sostenuti da puttini, e sormontati da gruppi diversi; chè dove scorgi un centauro con una donna ginocchione sul dorso, dove due Genii in piedi che insieme congiungon le destre. Nell' estremità del fregio intermedio furono scolpite due bighe co' loro aurighi, e fra esse la latina iscrizione.

Alle descritte colonne non si attiene la grande arcata, ma sì alle sue alette che sono a quelle contigue, e le cui facce presentan pur esse ne' mascheroni e ne' minuti loro lavorii quella dissomiglianza che poco innanzi avvertimmo. Dalle due lunette

dell'arco rilevano altrettanti grifi, che con una delle zampe anteriori sostengono i cornacopii, fra'quali è posto lo scudo Aragonese. Anzi non è comune il partito di quelle cornici sagomate, che servono d'impostatura all'arco, e che veggonsi fare aggetto dalle due parti; non che di quelle ornate fascette che, per mezzo scompartendo queste alette, ricorrono poi lateralmente lungo i fregi superiori de' due bassirilievi di cui parleremo. Passando alla parte interna dell' arcata d' ingresso, che ancora a questo primo piano appartiene, saltano primamente alla vista nelle pareti laterali due grandi storie in bassorilievo. Ma ci riserbiamo di darne separato ragguaglio dopo che gli altri piani del prospetto avremo discorso. Al di sopra di esse furono incavate due coppie di nicchie simili a quelle che nel quarto ordine ritroveremo, o per situarvi statuette che poi non si fecero, o per semplice adornamento. La volta è poi tutta egregiamente lavorata a gran cassettoni; ciascuna fila ne ha quattro inframezzati di teste e rosoni di alto rilievo, e nel centro di essi, due Genii reggono un grande scudo, ove non altro è divisato che una croce, probabilmente siccome stemma del Ducato di Calabria. Altri quattro scudi l'attorniano ed han-

no svariate divise: qui l'ara colla fiamma, per dinotare che i Re, spiega il Capaccio, ripeton tutto dal Cielo; là un mazzolino di fiori di miglio, simbolo della fede dovuta al Monarca, la quale esser dee incorruttibile come quel fiore; altrove un libro, emblema della sapienza, solito ad usarsi dagli Aragonesi, siccome indizio della protezione onde que' Principi favoreggiavan le lettere; dove in fine un nodo, o indicasse la fedeltà che mai non doveasi disciogliere, o veramente il gordiano viluppo reciso dalla spada di Alessandro, alla cui somiglianza volevano gli Aragonesi significare aver eglino troncato col ferro ogni ostacolo al conquisto delle Sicilie; o in fine l'ordine cavalleresco stabilito da Giovanna I e da lor conservato.

Secondo piano. È questo un grande attico, dove per tutta la sua lunghezza è figurato in alto rilievo il trionfo del Re. L'artefice non potendo al tutto imitare il vero, l'andò, secondo le ragioni del luogo e dell'arte gliel permettevano, lodevolmente accennando. Veggonsi in fatti tra' primi che aprono la trionfale pompa i Sacerdoti e gli Eletti a cavallo. Seguono trombetti e tibicini, tra fanciulli e donne plaudenti. Di poi la regia quadriga

a due ruote, cospicua di ricami ed abbellimenti, coperta dal baldacchino levato in su l'aste annesse al medesimo, e ne' cui drappelloni diversi stemmi furono effigiati. Quattro cavalli guarniti di nobili bardamenti, e chiaramente imitati dall'antico, sono aggiogati al carro, senzachè alcuno ne regga le redini. Il trionfatore siede maestoso, di regia tunica vestito, nudo il capo, sostenendo colla destra il globo, ed appoggiando i piedi ad uno sgabello. Innanzi a lui là sul cocchio medesimo arde una fiammella, o che venga da profumi, o che ricordi quella della stoppa la quale bruciasi innanzi a' Pontefici nella loro esaltazione, perchè non obbliino le vanità delle umane cose e sè essere uomini, come lo schiavo il rammentava sulla quadriga al romano trionfatore. Stanno intorno paggi e staffieri; appresso gentiluomini e popolo. Ma non è men degno di nota il luogo di questa pompa. Esso è una specie di atrio, il quale forma due logge agli estremi ne' corpi sporgenti testè mentovati, e si disegna sopra un fondo ricchissimo di architettura corintia. Non è nuovo il partito; anzi più esempii, avverte il Cicognara, ce ne trasmiser gli antichi; e che lo avessero eglino adatto eziandio alla scol-

tura d' un trionfo, il comprova quel bassorilievo del Museo Chiaromonte trovato nel Foro di Trajano, e dove il trionfo di quell' Imperatore è sculto. L' autore del nostro marmoreo quadro interrompendo l' armonia degli ordini degli altri piani, fè sostenere il cornicione dell' attico di cui favelliamo, simile a quello sostenuto dalle maggiori colonne, da quattro colonnette a' due sporti e da più pilastri nel fondo. Sull' architrave e sul picciol fregio sorgono poi quattro piccioli frontespizii, e ne' loro timpani vedi de' busti, nelle lunette o delfini o genii o tritoni.

Sopra della cornice è un altro gran fregio nel cui mezzo scrissero una seconda epigrafe, ed in ciascun de' lati scolpirono dissimili bassirilievi: a dritta due Genii che di qua e di là sostengono una corona d' alloro; a sinistra un busto virile fra due delfini. Per meglio comprendere la disposizione architettonica di questo secondo scompartimento veggasi la projezione perpendicolare di un de' suoi lati nella *figura 3* della tavola II.

Terzo piano. Questa parte che non bene si lega con le altre ci porge da per se sola un arco trionfale in tutta l' antica semplicità e bellezza. Esso

*

rigira sopra le sue alette, povere di ornamento, e sopra le imposte di buon lavoro che sembra imitato da quelle dell' arco di Severo in Roma. Vedi la *figura 3* della tavola III. Nelle lunette volano due Vittorie con lauro in mano, aventi a' lor piedi altrettanti Genietti che sostengono ciascuno il corno dell' abbondanza: così negli archi di Settimio Severo e di Costantino; così nella città nostra medesima a Porta Capuana. A' fianchi s' inalzano quasi sulla stessa linea altre binate colonne che aderenti al muro reggono l' architrave, e sono di ordine composito. Il fregio è decorato da grifi: una pari decorazione si osserva nell' architrave del tempio di Antonino e Faustina. La cornice è di ricco intaglio, e notisi la bizzarria de' dentelli posti in luogo del gocciolatojo. Non meno ricco vedesi l' architrave. La base della colonna è corintia, il fusto scanalato. Quest' ordine ha in generale un non so che di greca venustà. Vedine la projezione nella *figura 1* della tavola III.

Negl' intercolunnii star dovevano forse due statue marmoree in piedi, grandi quanto il naturale. Una sola ve n' ha, quella a dritta del monumento, ed è un uomo che coll' indice della de-

stra accenna all' in giù. Che cosa abbia in essa voluto significare lo scultore non è facile indovinarlo. Probabilmente questa e l' altra che manca a man diritta eran Santi, aggiunti quando quelli del fastigio si posero, come diremo; e certo son povere sculture, non uguali di merito alle rimanenti.

Quarto piano. Sul cornicione di questo secondo arco sorge un secondo attico alquanto minore del primo. Disse il D' Agincourt che rassomigliavane la decorazione, scompartita in quattro nicchie, ad antico sarcofago; ma non sembra genuina la somiglianza. Certo è che l' artefice introdusse qui novello ordine, nemmeno in armonia co' precedenti, ma che per le statue postevi si collega al concetto del monumento. Sono esse in fatti quattro figure allegoriche, e facile riesce raffigurarvi altrettante virtù dell' eroe qui immortalato. Cominciando dalla prima a destra del riguardante, la serpe e lo speglio, che tien nelle mani, la palesano per la Prudenza. Il volume che la seconda porta sotto il sinistro braccio fa manifestamente conoscere lei essere la Sapienza. Viene appresso la Pietà, e tale ce la dinota una tazza che tiene in mano ed in cui versa coll' orcioletto il li-

quore a conforto de' miseri. Finalmente all' altro estremo una donna maestosamente avvolta nel peplo in matronale contegno; noi la chiameremo il Decoro, veramente regia virtù. La *figura 2* della stessa tavola ci mostra il picciol ordine che sta tra queste nicchie. La cornice architravata è bella nel profilo, ma forse troppo ingombra di ornati, che da quella altezza non possono chiaramente discernersi. Il pilastrino è di ottima proporzione, ed alla sua eleganza risponde quella del capitello. Servono come di alette agli archi delle nicchie piccoli colonnini compositi, e le loro imposte han tutte le parti simili al cornicione dell' ordine sottoposto. La base è la stessa ne' due pilastrini, ed è pruova del gusto per la ricorrenza delle linee che sin d' allora manifestavasi, e fu poi generale nel cinquecento. Nelle *figure 4* e *5* ivi presso possiamo ammirare l' archivolto della nicchia che è di graziosa sveltezza, ed i particolari di una di esse.

Colla cornice di questo quarto ed ultimo ordine finiva l' antica fabbrica; o almeno così la lasciò l' architettore, imitando gli antichi, e riserbandosi forse, anche alla lor foggia, di sovrapporvi qualche gruppo o quadriga. Ma in tempi posteriori

come chiaramente il dimostra la diversità del marmo e del lavoro, si volle con un finimento o fastigio coronar l'edifizio. Tale giunta consiste d'un archivolto intagliato a foglie spiralmente legate e dentro il quale stanno due statue giacenti alla maniera di quelle de' fiumi; ma se ne togli il corno della dovizia che ciascuna ha in mano, nulla scopresi delle insegne a cui sogliono raffigurarsi le persone de' fiumi, come gli antichi facevanle. Accanto all'una di loro posa un canestrino di frutte: altro simbolo di feracità ed abbondanza, e però in que' due vecchi fratellevolmente insieme favellantisi potrebbe avere lo scultore voluto rappresentare i due feraci regni di Puglia e di Sicilia, sotto lo scettro Aragonese allora allora felicemente ricongiunti. In fine su questo fastigio furono poste tre statue: un Arcangelo S. Michele nel mezzo, sopra una base alquanto ornata, e di qua e di là Santi Antonio e Sebastiano; quest' ultimo, per le offese delle artiglierie cui andò esposto il castello, è mozzo del busto. Tutte tre men che mediocri scolture, indegne dello scarpello del Nolano, cui credesi comunemente aver comandato tutte le giunte di questo Arco il viceré Toledo.

Facemmo parola di due latine iscrizioni. Si legge la prima sul fregio dell'arcata d'ingresso, e suona in nostra lingua così: Alfonso Re Ispano Siculo Italico Pio Clemente Invitto (1). Bugiardo quest'ultimo aggiunto, ambiziosi troppo quelli d'Ispano e d'Italico. Chiunque rammenta le istorie del secolo XV sa che quel Principe ebbe a toccare non poche disfatte ed a patir prigionia; sa che la più gran parte delle due penisole a lui non obbediva. Ancora fa maraviglia la forma di sì fatta leggenda, simile piuttosto a quella d'una medaglia, che propria d'un arco trionfale. Poichè eretto al Monarca per decreto ed a spese del Comune di Napoli, par che avesse dovuto portare la dedica a lui col *Senatus Populusque Neapolitanus*, come in altri luoghi si trova. L'altra iscrizione è un esametro del tenor seguente: Alfonso Re de' Re edificò questa Rocca (2); ed anche fa contrasto alla storia, siccome fu da tutti notato. Carlo I edificò il Castello,

(1) La trascriviamo siccome sta:

ALFONSUS REX HISPANUS SICULUS
ITALICUS PIUS CLEMENS INVICTUS.

(2) Eccola nell' originale, e siccome è scritta:

ALFONSUS REGUM PRINCEPS HANC CONDIDIT ARCEM.

che sin d'allora si disse *Nuovo*, e ne diè il disegno Giovanni da Pisa nel 1283. Alfonso ne aggrandì le fortificazioni, rialzò le difese che la guerra avea manomesse, abbellì la reggia ivi entro stabilitavi, e tanto bastò perchè l'adulazione che Re de' Re l'appellava scambiasse in edificatore il nome che bene appartenevagli di ristoratore.

Per terminar l'impresa descrizione ci rimane ora a ragionare de' due grandi bassirilievi che fan riscontro fra loro nelle interne rivolte dell'arcata d'ingresso (1). Chiaramente sono di mano diversa; e si racconta intorno alla gara de' due artefici popolare storietta, che il vincente dovesse poter rompere le punte de' nasi alle figure del perditore. E quelle punte veggonsi in fatto recise, ma nel bassorilievo migliore; e bastano le vicende della guerra e de' tempi a spiegare tale degradazione, senza che si ricorra a sì disonorevole novelluzza. Or tali storie sembrano come due atti del dramma medesimo, e dalla stessa ispirazione ordinate. Nell'una e nell'altra vi è un personaggio principale nel mezzo, fra numerosi guerrieri e se-

(1) Sono essi dell'altezza di palmi 10 e once 3 per palmi 10 e mezzo di larghezza.

guaci; ma in quella del lato sinistro egli armato da capo a piedi, la gorgiera al collo, la man ritta sull'elsa, l' altra sullo scudo, spirante ira dagli occhi, par che si appresti a marciare contro il nemico; laddove nell' altra tutto dinota ch' ei torna dall' impresa vittorioso tra' vittoriosi suoi prodi. Per la qual cosa avvisiamo potersi in quello riconoscere la partenza di Alfonso per la guerra, in questo il suo ritorno dopo la vittoria. Un esame alquanto più minuto confermerà, se non andiamo errati, questa interpetrazione. Vedi le tavole IV e V.

Quel Principe ebbe più volte a tornare in campo per combattere esterni e domestici nemici; e se per più anni guerreggiò con varia fortuna, alla fine venne a capo della conquista del reame, cui era stato dall' adozione della Seconda Giovanna appellato. E però in un Arco che a questo suo trionfo era sacro, avvedutamente ritrassero il principio e la fine dell' imprese così da esso coronate. Eccolo in fatti in procinto di partire che inanima i minori duci a seguitarlo. Due guerrieri han già sguainato le spade, e marciano. Questi tien la clava, o mazza ferrata, arme offensiva; quegli lo scudo; un altro per la catena un leone, simbolo della forza ordina-

ta. Dall'opposta parte è un mastino che ringhia, segno ed indizio di cittadine discordie. Appariscono di lato ed in dietro Baroni ed araldi. La scena è in una specie di tempio ove probabilmente furono coloro congregati dal Sovrano a giurargli fede prima di girne alla battaglia.

Ma dalla contraria banda volgendoci, Lui ritroviamo in contegno e maestà di vincitore arringare i soldati. Così dalle medaglie antiche abbiamo qualche allocuzione d'imperatore, quando, superati i nemici, annunziava loro alcun ripartimento di premii. Alfonso qui sembra allora allora disceso dal suo destriero; una mano tiene al brando che sta nella guaina e la cui ragione confermò quella che davagli il proprio diritto; coll'altra s'appoggia ad un'asta. Di piastra e maglia tutto è coperto, all'infuori del capo che di lauro s'incorona. Ed anche cinto d'alloro è l'elmo che gli reca a fianco uno scudiero o paggio che sia, il quale colla sopravvesta di be' ricami fregiata porta nell'altra mano il bastone d'avorio, ed ha il morione a ceffo leonino sul capo. Tre altri del seguito regio veggonsi pure sul primo piano, in cotta d'armi, e co'morioni, eccetto l'ultimo di mancina la cui testa è nuda, il petto fre-

giato d'una divisa, e par che sostenga il regio scudo, sul campo del quale Genii e Vittorie accerchiano una corona d'alloro. Scopriamo all'indietro guerrieri in gran numero, ed a traverso d'un arco dell'atrio, ov'è il luogo della scena, appariscono da lontano in più linee le ritornanti schiere: prospettiva in cui veggonsi andar degradando le molte figure di un drappello come se dipinte fossero in tela. A'piedi del Re giace quel cane ringhioso che testè osservammo, ed al quale fu messa la musoliera, per dinotare che oggimai non potrà più mordere. Nelle interne decorazioni altresì non vedi che Amorini e guerrieri, accanto a torri merlate, o suonanti trombe vagamente adorne; nel picciolo architrave danze e tripudii; e tutto in somma simboleggiare la vittoria e la gioja.

Ancora gli ornamenti architettonici di questi bassirilievi sono degni di nota. Servono loro come di cornice da'lati due sveltissimi pilastrini corintii, esili anzichè no, forse per non restringere il quadro che di molte figure si componeva. In quello a man dritta del riguardante, due colonnette nel mezzo, variamente scanalate, reggono co' pilastrini il soffitto dilicatamente intagliato, del pari che l'ar-

chitrave ed il fregio. Il bastone che serve d' appoggio a questi bassirilievi è in continuazione del toro de'piedistalli, dalla destra intagliato a foglie di lauro insieme avvolte e legate, dalla sinistra a foglie di quercia, e simile al toro della Colonna Trajana. Nelle sottoposte fasce sono qui sostenuti i festoni, a dritta da tre Amorini, ed hanno due maschere sovrapposte; a sinistra da tre putti, e sopra v' ha qua un carro tirato da due serpenti e guidato da un Amorino, là un dio marino coll'arco, ed il dardo nella cocca, ed una ninfa sul dorso. Ne' fregi superiori tre mascheroni che gittano acque, le quali riunite in onde continue fanno come la base delle storiette di picciole figure che sonovi sculte. A' quali rilievi meno si vuol badare, che al mentovato soffitto ed a tutta l' interna architettura prospettica, più somigliante a dipinto che ad opera di scoltura: artifizio veramente vago e notabile, in uso già presso gli antichi, ristorato nel cinquecento, e da' moderni, non sappiamo perchè, posto in abbandono.

Ma egli è tempo oggimai che degli autori di quest'Arco si tratti; e ben dicemmo gli autori, chè opera di sì eroica mole non potea per avventura

من فضايل الميت شيء فان, *non si mentovi cosa delle onorevoli gesta del morto nel seppellirlo.* Epperò sulle tombe degli Arabi il solo titolo distintivo delle persone si rinviene, senza il novero delle sue gesta gloriose, senza il cenno di esser morto in battaglia ec. 4.° *La confessione di Dio spetta agli uomini credenti sulla terra, come agli angeli in cielo*, فان الملايكة شهدا الله في السما والمومنين شهدا الله في الارض: laonde sono incessantemente scolpite sulle tombe di loro le sentenze accennanti alla esistenza, unità, giustizia, misericordia di Dio. 5.° ويكره اتخاذ الالواح المكتوبة علي القبور فانها لا يغني عنه شيا وانه ربما يعذب بذلك اذا رضي كما كان يعذب بذكر فضايله ومناقبه اذا كان يرضيها في حيوته مما خاطبه بها ويكره تطيين القبور وتقصيصها ويكره ان يبني عليه مسجدا يصلي فيه ويضرب عليه فسطاط وقبة يقام فيه او ليظل لغير فانما يظل الميت عمله الخ.

È riprovevole sulle tombe l'uso delle tavole con delle scritture, dalle quali certamente esse nulla guadagnano: anzi forse egli è per questo

punito, se ciò esige, siccome sarebbe punito per la rimembranza di sue virtù, e singolari proprietà, se volle procurarsela in vita. Nè conviene abbellire le tombe con gesso o creta; nè l'edificarvi un altare per adorare; nè il coprirle con tenda, che le conservi, per trattenersi, o perchè faccia ombra ad altri; perciocchè l'ombra del morto è il fatto di lui ec. Da ciò si rileva il motivo, per cui le tombe degli Arabi sono scevre di quanto suole accompagnare quelle di altri popoli.

La data di questa prima iscrizione risponde al dì 29 di gennajo del 1081 di Cristo, quando reggevansi da diversi principi le nostre provincie, cioè Napoli da Sergio VI, la Puglia da Roberto Guiscardo, la Sicilia dal Conte Ruggieri, altri luoghi da altri: epoca memorabile, sopra tutto pel perdono da Papa Gregorio VII dato al Guiscardo Roberto, e per la dignità di lui, come Duca di Puglia, e Calabria, riconfermata da quel Papa in Ceprano presso Aquino, siccome da'molti scrittori l'insigne nostro annalista di Meo, all'anno 1080.

questo nome erede presuntivo della Corona, e già di anni maturo successe al vecchio Ferrante. Majano al certo per quel Principe, dopo la cacciata de' Turchi da Otranto, fece Poggio Reale; pel Re suo padre, Porta Capuana, ma non l'Arco trionfale. Stava questo in piedi, e morto era già Alfonso Primo cui fu consacrato, quando Giuliano venne in Napoli chiamatovi da Alfonso II allora Duca di Calabria, perchè regnava Ferdinando I suo padre. Per costoro ei lavorò in opere di architettura e di scoltura quanto accenna il Vasari, ad eccezione soltanto dell'Arco, malamente dall'egregio scrittore, passionatissimo per altro de' suoi Fiorentini, scambiato con una Porta. Questa colui edificò, e fu la Capuana: l'Arco non già. Or qual ne fu l'architetto?

Quel Pietro di Martino che Alfonso aveva probabilmente conosciuto in Milano, che di là fu fatto espressamente venire da' napolitani edili per allogargli quest' opera, ed il quale sì lodevolmente la menò a fine che s'ebbe dal Re l'onore dell' equestre ordine ed altri favori. Tutto ciò si ricava dalla iscrizione sepolcrale messagli in Santa Maria la Nuova, e

riferita dall' Engenio in tempo non sospetto (1). Che se poi quella pietra fu di là rimossa per gli accomodi della Chiesa e smarrita, come di tante altre è avvenuto, ciò non basta per rivocare in dubbio un fatto istorico di tal natura, confermato dal detto de' Napoletani scrittori. Non sappiamo per altro comprendere come il Cicognara (2) dalle parole di quella lapida *solerter structum* abbia voluto desumere che il de Martino sia stato solamente esecutore o soprastante dell' opera, di cui il concetto e 'l precipuo merito lasciar si dovessero, sulla fede di Giorgio Vasari, a Giulian da Majano. S' egli ben leggeva in quella faccia *delle Vite degli artefici* avrebbe prima di noi scoperto l' errore del biografo; tanto più che del valore del de Martino inconsapevole egli era lo storico della scultura; e noi ne attendiamo la Vita da quel benemerito e dotto uomo il quale,

(1) *Petrus de Martino Mediolanensis ob triumphalem arcis novae arcum solerter structum, et multa statuariae artis suo munere huic aedi pie oblata a divo Alfonso rege in equestrem adscribi ordinem, et ab ecclesia hoc sepulchro pro se ac posteris suis donari meruit.* MCCCCLXX.

Pietro di Martino Milanese per l' esimio edificamento dell' arco trionfale in Castel nuovo ed i molti doni di scultura a questa chiesa piamente offerti, meritò dal re Alfonso l' ascrizione all' ordine equestre e dalla chiesa medesima questo sepolcro per se ed i suoi. 1470.

(2) Vol. II lib. IV cap. 5.

secondo il Cicognara stesso c' informa, intende a scriver le vite degli artisti lombardi. Nemmeno sappiamo capire perchè abbia egli passata sotto silenzio la scoperta del D'Agincourt quanto allo scultore principalmente incaricato de' bassirilievi e delle statue dell' Arco. Dobbiamo in fatti a quel chiarissimo illustratore dell' Arte nella sua decadenza la cognizione d' un Isaia da Pisa, ignoto alla storia della scultura, ma che da un codice della Vaticana si scorge essere stato autore di molte opere di marmo, e specialmente di quelle dell' Arco di Alfonso. Ne abbiam la notizia da Porcellio de' Pandoni, segretario di esso Re, e però non ricusabile autorità nel fatto attestato. Costui scrivendo un libro intitolato *De felicitate temporum divi Pii secundi pont. max.*, libro che manoscritto conservasi nella Biblioteca Vaticana sotto il numero 1670, pose quivi un *Carmen* dedicato all' immortalità d' Isaia Pisano scultore, dove in pruova della perizia di lui in trattar lo scarpello esce in queste parole:

Testis et Eugenii mirabilis urna sepulchri,
Testis et Alphonsi regius arcus erit.
Ille triumphata virtute et fortibus armis
Parthenope, toto legit ab orbe virum (1).

(1) Ne farà fede e la mirabile urna scolpita pel sepolcro di Eugenio e l'arco

Rimane dunque per noi comprovato che, rimosso affatto l' intervento del Majano, se Pietro di Martino fu l'architetto dell'Arco trionfale, Isaia di Pisa ne fu lo scultor principale. Voglia il cielo che dopo questa discussione pongasi fine oggimai alle dispute che fino a jeri per così dire si sono agitate fra gli scrittori di queste bellissime arti.

E veramente chiunque di esse abbia intelletto, anche posta da banda la critica filologica, e dato luogo soltanto all'artistica, non potrà ravvisare nell' architetto di Porta Capuana l'architetto medesimo dell' Arco di Castello. Se balza all' occhio in qualche parte la loro rassomiglianza, non è meno evidente che questo è a quella anteriore. Nell' una trovi la nobile semplicità dell' antico, il buon gusto della ristorazione già avvenuta nell' arte; laddove l'altro è difettoso nella composizione, e vi scorgiamo più abbondevolezza che nobiltà, profusione piuttosto che eleganza. Il disegno della Porta è tale da contentare ancor oggi i più difficili artisti; nell' Arco il concetto è mancante di unità, di armonia; ma molte delle sue parti, separatamente prese, danno

di Re Alfonso, il quale col valore e le forti armi, trionfato di Partenope, quest' uomo scelse in tutto il mondo.

*

argomento di eccellenza, e l'esecuzione in generale è squisitissima. L'autore di esso, chiunque si fosse, aveva certamente letto nell'Alberti, aveva studiato l'antico. Oltre alle rassomiglianze avvertitene, singolarmente il comprova quel partito delle colonne binate e sporgenti ne' fianchi, le quali così vedeansi appunto nell'arco di Marco Aurelio, che una volta sorgeva in Roma nella via del Corso, e di cui più non abbiam ora che la figura. Del rimanente convien pure fare la parte alle angustie del luogo, e riflettere che mai più disadatto non ne toccò in sorte ad artefice chiamato a rizzar un arco di trionfo. Quelle due torri che sì poco spazio lasciavan tra esse e che sportavano dalla muraglia d'una rocca, avrebbero con la loro altezza di palmi 125 schiacciato il monumento. Indi la necessità di elevarlo così sproporzionatamente in quattro ordini; laddove isolato, diviso in mezzo là dove termina il fregio del primo attico, e posti nell'altra faccia i due ordini superiori (ingranditi, bene inteso, nelle loro proporzioni) avremmo avuto un Arco stupendo, e tale da sostenere onorevol confronto pure co' migliori che l' antichità ne ha lasciati. E chi sa che questa non fosse stata la prima idea dell'architetto

alla quale abbia dovuto poi rinunziare pel nuovo sito assegnatogli? Ma queste son congetture, e l'opera qual oggi è contrassegna in certo modo il passaggio dalla decadenza al risorgimento; essa tra quelle dell'architettura del secolo XV dee riputarsi una delle maggiori, e fu al certo il primo Arco trionfale prodotto da' moderni, quando cessarono dalla barbarie per ritornare all' antica purità e bellezza in tutte le plastiche arti.

Raffaele Liberatore.

**

Nic. la Volpe del. N. direx. Lasinio fil. sculp.

Arianna abbandonata - *Dipinto pompeiano.*

Una pittura venuta fuori dalle pompeiane ceneri, nella quale pensai che la favola di Zefiro e Clori si fosse rappresentata, fu cagione agli eruditi di molta discordia, soprattutto per un Giovane alato, cui appoggiata dormiva la bella moglie di quel Vento. Perciocchè de' chiarissimi archeologi che ne favellarono il Cav. Avellino seguito da Toelken lo credette Imeneo, Guarini un Bacco alato, Raoul-Rochette ebbelo per una femmina che vegliava Rea Silvia quando era per ricevere i favori di Marte, ed il Iannelli per Bacco o per Amore Uranio che presedeva alle nozze di Zefiro e Flora. Nè contento questo egregio e profondo letterato di aver proposto i suoi pensamenti in una prima dissertazione; fecesi con una seconda a combattere acerbamente la mia, tuttochè approvata dalla Reale Accademia Ercolanese. Di che io non essendomi doluto menomamente, fui contento solo di raccomandare la mia causa al tardo scopritor di ogni vero, al Tempo. Ed ecco la mia pazienza coronata di felice successo, ed esauditi i

miei voti meglio che avrei potuto augurarmi. Perciocchè l'altro dipinto che qui diamo dall'intonaco ritrovato in Pompei nella casa de'*capitelli figurati* conferma, sia permesso il dirlo, invincibilmente la divinazione da me proposta, dieci anni or fa, intorno alla figura del Giovane alato in grembo a cui riposa la Clori dell'altra pittura, e che da me fu creduto il Dio del sonno. Vuolsi dunque interrogare minutamente questo testimone che contemporaneo al pittore del primo quadro risorge quasi per miracolo dopo diciotto secoli a fine di parlare in mio favore; ed interrogatolo con attenzione, sarà poi bello a vedere come resti sciolta con imparzialità la tanto disputata quistione.

Sopra una rupe, che domina il mare, giace addormentata vezzosa donzella, i cui omeri si appoggiano al ginocchio di vago Giovane sedente con ampie ali spiegate, intanto che un Amorino sollevale il lembo della veste rivolgendosi a Bacco. Questi porta una ferula, si appoggia ad una femmina, ed è seguito da altre armate pur di ferule, non che dal rimanente del suo tiaso; tra' quali graziosissimo è il gruppo di un vispo Fauno che aiuta il panciuto e vacillante Sileno a montare su per l'erta

dove già tutta la ebrifestante schiera trovasi giunta. Ognun vede che qui, senza niun dubbio al mondo, si rappresenti Bacco che ritrova Arianna da Teseo abbandonata, argomento che forse il greco Aristide trattò il primo (1) e che ripetuto poi in tante opere dell'arte si meritò le cure degli Ercolanesi non solo, ma quelle di Visconti (2), Zoega (3), Guattani (4), Tassie (5), Boettiger (6), Hugues (7), e Welcker (8), e le nostre nelle spiegazioni di questi monumenti del Real Museo. Ma per la novità del Giovane alato che il pittore v'introdusse, questo quadro riesce di gran lunga superiore alle infinite altre rappresentanze dello stesso subbietto, e ci serve di grande ammaestramento per conoscere un'archeologica verità per noi già proposta, e non collocata per anco nella piena sua luce. Perciocchè la movenza dell'Amorino, la posa della sopita donzella di cui una

(1) Di lui dice Plinio (XXXV, 36): *Liberum Patrem et Ariadnem in aede Cereris spectatos.*

(2) *Mus. P. Cl.* tom. V, tav. 8.

(3) *Bassirilievi* tav. 77.

(4) *Mon. Ined.* 1785 Sett. n. 1.

(5) *Catalog.* Class. 4 n. 1.

(6) *Archaeol. Mus.* pag. 50.

(7) *Travels in Sicily, Greece, and Albania* tom. I pag. 243.

(8) Nelle dottissime annotazioni al primo libro di Filostrato c. 15.

mano cade mollemente, ed un'altra è volta sul capo, e, che più è, il Giovane alato che la sostiene, sono tanto simili alle tre figure che nell' altro cennato quadro rappresentano Clori, l'Amorino, ed il Nume del sonno, che sembran fatte dallo stesso pennello, non che venire dal tipo istesso. Se non che nel quadro di Clori questo Giovane tiene nella sinistra mano un vaso ed un fascetto di fiori, facendosi colla destra puntello all' intera persona; e qui con la sinistra tiene il vaso istesso di uguale dimensione e forma, ma appena più convesso al di sotto, e stringe inoltre con la destra un ramo senza fiori, la cui cima è volta in giù, quasi che lo volesse così tuffare nel vaso. Or se egli è vero, come è verissimo, che questa pittura ci mostri Bacco il quale abbattesi ad Arianna abbandonata nell'isola di Nasso; se ne' monumenti che rappresentano la donzella rapita da Teseo gli artisti per figurare Ipno, che è quanto dire il Nume del sonno, furono soliti di figurare un uomo alato che con un ramo le infondesse un narcotico, come vedesi nel bassorilievo del Museo Pio Clementino; se tutt'i particolari di questo Giovane alato convengono ad Ipno, secondo quel che dimostrammo nel chiarire la pittura di Zefiro e Clo-

ri (1); se esso trovasi mai sempre in compagnia di una persona dormiente; se Virgilio fa che il Sonno con un ramo appunto stilli il placido riposo negli occhi di Palinuro che voleva sopire; da tutte le cennate ragioni, e quel ch' è più dalla somiglianza de' due quadri, siamo fatti sicuri, che il Nume del sonno rappresenti anche in questo quadro il Giovine alato sul cui ginocchio riposa Arianna, come Clori nell' altra pittura. E belle considerazioni trarre ne potremo per conoscere addentro quali cose abbiano dato origine a questa figura del Sonno ed a' simboli che lo caratterizzano.

Quel piacevole abbandono, quel grato languore che invadendo i sensi indebolisce le ginocchia, aggrava le membra, sospende l'attività dell'anima e fa che dileguino tutte le immagini e perdasi finanche la coscienza di sè medesimo; quella temporaria morte, cessata la quale tutti gli animali a novella vita si tornano, è un fenomeno maraviglioso che gli antichi attribuivano ad un Nume potentissimo, l'impero di cui sopra tutti gli Dei estendevasi e sopra tutti gli uomini; Nume il quale, come diceva Alessi, non era

(1) In una memoria inserita nel II volume degli atti della R. Accademia Ercolanese.

*

nè immortale, nè mortale; ma aveva alcun che e dell'uno e dell'altro; Nume che fra i celesti non vivevasi nè sulla terra, ma nasceva sempre e sempre spariva, ed era invisibile mentre che tutti lo conoscevano. I Greci lo chiamavano *Hypnos*, Ὕπνος, che importa come un dire *Supino*, per essere questa per lo più la posizione de' dormienti, e lo fecero figlio dell'Erebo e della Notte, fratello della Morte. E nella povertà della lingua estesero il nome d'Ipno al Nume datore del sonno, allo stato dell'uomo assopito, ed al mezzo che pensavano adoperarsi da quel Nume quando volesse addormentar qualcheduno. Opinarono dunque gli Omerici che il Dio Ipno fosse capace di tanto con usare un fluido, un umore, un succo, o che che altro si fosse stato, detto anche *Hypnos*, come notammo, e che versato negli occhi faceva che le palpebre si chiudessero per tutto intorno. E questo indicava Omero usando le mille volte quelle vive espressioni: *gli sparse il fluido soporifero sulle palpebre - il fluido soporifero caddegli sulle palpebre - gli Dei mi versarono un dolce fluido soporifero sulle palpebre - non mi sia versato il fluido soporifero sulle palpebre - gli versò addosso il fluido soporifero - nè il fluido soporifero gli cadde*

sulle palpebre: dove non bisogna trasandare che i verbi *piptein* (πιπτειν) ed *epiballein* (επιβαλλειν), si usano sempre nella significanza propria, e non mai nella figurata. Il perchè *Hypnos* in compagnia di queste voci può intendersi solamente di un fluido, tanto più che rilevasi dallo stesso principe dei poeti che siffatto fluido versatosi dapprima sulle palpebre, venivasi poi a mano mano spandendo per tutto il corpo (αμφιχυθεις) il quale, se stanco si trovava, più adattato riesciva a ricevere quel serpeggiante umore. E di vero quando Minerva vuole addormentare Penelope, Omero dice che *aspersela di liquor soporifero*, sicchè questo come prima la ebbe tocca sciolse le cure che all'anima (ammira evidenza di poetico fraseggiare) erano legate ed anche le membra del corpo disciolse in guisa, che esse da quella non più dipendendo non potevano essere mosse. Il che Omero medesimo espresse dicendo che se il Sonno era valevole a sciorre i nodi che congiungevano le membra di una persona; questa poi faceva tutta quanta irrigidita, e quasi legava, rendendola immobile (1). Poichè sebbene quando il Sonno comincia a mostrar la sua forza, le ginocchia non più regggansi, ed

(1) *Odyss.* IV, vers. 793.

il capo s'inchini e le braccia pendano rilasciate; pure addormentato che l'uom sia, il corpo riman tutto presso che immobile e legato, diciam così, alla terra su cui giace. E notar vuolsi che questo scioglimento di tutti i nodi onde ritengonsi le membra degli animali, altro infine non è che lo scioglimento de' muscoli, de' tendini, e de' nervi, il quale operasi come se fossero altrettante corde, cioè con inumidirli; sicchè Omero corde veramente le chiama, αψεα. Onde possiamo conchiudere che a' tempi del Meonide si pensasse quello stesso che Barthez stabiliva dopo ventisette secoli di lumi, esperienze, opinioni, e dispute; essere cioè il Sonno una debolezza diretta delle forze sensitive per la quale le forze motrici restano completamente abbattute. Nè questa teorica che noi assegniamo agli Iliaci tempi, strana dovrà sembrarci. Perciocchè Omero in più luoghi parla di corde, e non potendosi dubitare che egli non conoscesse come queste coll'acqua si allentino, dobbiamo anche inferirne che quando ebbe avuti per una specie di corde quei legami che facevano muovere le palpebre e tutto il resto del corpo, comunque da noi si chiamino; non seppe ad altro attribuire la cagione del Sonno che ad un

fluido che Ipno spandeva prima sulle palpebre e poi sui precordi, o su tutto il corpo; sicchè ognuno di quei vincoli sottoposti alla cute facevasi molle pieghevole ed incapace di operare. E poichè i popoli non del tutto inciviliti, credono sempre trovarsi una relazione tra l' effetto e ciò che il produce; per siffatta ragione il liquido che era cagione del Sonno vien chiamato da Omero *dolce*, *molle*, *simile all'ambrosia*, *melato*, e quel che merita di essere a preferenza avvertito, *piacevole* e *leggiero*. I quali due aggiunti troviamo solo dati al *vento* ed al *succo versato dal Sonno*, cioè a due fluidi, appunto perchè questo liquore invadeva insensibilmente gli uomini, qual vento leggiero che ingombri tutta la nave con diletto del viandante. E fa d' uopo anche osservare che i Latini, i quali come ognun sa bevvero al fonte dell'Omerica sapienza, tutti usarono espressioni che mostrano come non solo considerassero il Sonno quale umida cosa che il corpo bagnava; ma anche come cosa, che per le palpebre del corpo insinuandosi vi serpeggiava da per tutto. Così Ovidio *labitur somnus in artus* (1), Plinio *somnus*

(1) *Met.* lib. XI, vers. 100.

serpit (1), Valerio Flacco *lumina somno mergere, alta quies liquidique potentia somni* (2). E bisogna considerare che siccome la voce *Hypnos* presso i Greci significò ad un tempo il Nume del sonno, lo stato del dormiente ed il fluido che lo produceva; così appo i Latini la sola voce *Sopor* ebbe gli stessi tre significati. Nel primo senso dissero Virgilio *tum consanguineus lethi Sopor* (3), Properzio *dum me iucundis lapsam Sopor impulit alis* (4), e Claudiano *pigrasque Sopor diffuderat alas* (5). Nel secondo cantava Lucrezio *iacere, languere Sopore* (6), Virgilio *placidum carpebant fessa Soporem Membra* (7), e Tibullo *adde merum vinoque novos compesce dolores occupet ut fessi lumina victa Sopor* (8). Nel terzo finalmente usava quelle parole Cornelio Nipote quando scrisse *patri Soporem medicos dare coëgit* (9), e Seneca *licet colligas*,

(1) Lib. VII, cap. 24

(2) Lib. IV, vers. 16.

(3) *Aeneid.* VI, vers. 278.

(4) Lib. III, Eleg. IV, vers. 4.

(5) *In Rufin.* vers. 325. Vedi anche Stazio *Thebaid.* Lib. II, vers. 59.

(6) Lib. IV, vers. 766.

(7) *Aeneid.* IV, vers. 522.

(8) Lib. I. Eleg. II. v. 3.

(9) *In Dione* c. 2.

nec veneno poto moriturum , nec Sopore sumpto dormiturum. . . . Veneficus qui Soporem , cum venenum crederet, miscuit (1). Di che vedesi emergere altra bella osservazione, ed è che siccome i Latini da ὕπνος fecero *supnus , sumnus , sompnus* e *sopnus ;* così non contenti di ritenere comunque appena appena alterata la greca parola esprimente il Sonno , un' altra ne usarono per esprimere che questo Sonno producevasi da un umore , da un fluido , e questa fu *Sopor* , derivata da *opos , succo*, come *rigor* da *rigos , Sopor* io dico , che appo essi eziandio suonava *Sopor* non altrimenti che *rigos* , quando non ancora avevano adottata la canina lettera. Dalle quali tutte cose ben si trae che se il Sonno versava a sua posta un liquore sopra gli stanchi mortali, ben doveva recar seco un vaso in che conservarlo. Ma Omero nol dice , giacchè sarebbe stato superfluo , nè tampoco il dice Lucrezio , contento solo di tradurre le parole del primo pittore delle antiche memorie. Questi bensì ci parla di una irrigazione fatta dal Dio del sonno per le membra, ed aggiugne che questa sciolga le cure dell' anima,

(1) *Ep. 83* e nel V *de Benef.* c. 17. Vedi anche Quintiliano Declam. 246.

non che i nodi che tengono unite le membra del corpo fino al punto di farle diventare poco men che fluenti (1):

> Or come il Sonno per la mente irrighi
> La sicura quiete, e della mente
> Sciolga ogni affanno, io con soavi carmi,
> Più che con molti di narrarvi intendo.
> Pria si genera il Sonno allorchè l'alma
> Per le membra è distratta, e fuori in parte
> Cacciata esala, e in parte ancor respinta
> Ne' penetrali suoi fugge e s'asconde:
> Conciossiacchè languisce, e quasi manca
> Il corpo allor.......................

Ed altrove facendosi a spiegare lo stato del Sonno giusta la dottrina di Epicuro, e volendo adornare le sue parole di poetica veste, favella anche di scioglimento e di nodi (2):

> Inoltre ogni animal se più gran colpo,
> Che la natura sua soffrir non puote,
> Il fere, in un momento anche l'atterra,
> E s'avaccia a turbar tutti e scomporre
> E del corpo e dell'alma i sentimenti;
> Poichè si sciolgon de' princìpi primi

(1) Lib. IV, vers. 500.
(2) Lib. II, vers. 40.

Le positure, ed impediti affatto
Sono i moti vitali, in fino a tanto
Che squassata e scomposta ogni materia
Per ogni membro il fatal nodo scioglia
Dell'anima dal corpo................

E dopo alquanti versi (1):

E quindi è poi, che varïati i moti
Sfuma altamente e si dilegua il senso;
E non v'essendo allor cosa che possa
Quasi regger le membra il corpo langue,
Caggion le braccia e le palpebre, e tosto
Ambe s' inchinan le ginocchie a terra.

Ma Virgilio non contento di aver tolto da Omero, da Lucrezio e da Furio Anziate (2) il *somnum infundere, perfundere somno, fessos sopor irrigat artus, irrigare membra quiete*, e quelle care parole *at Venus Ascanio placidam per membra quietem Irrigat;* abbellì maggiormente l'Omerica invenzione là dove fece scendere il Sonno perchè addormentasse Palinuro (3):

(1) Lib. II, vers. 400.

(2) Presso Macrobio VI, 1.

(3) *Aeneid.* lib. V, v. 500.

*

Ecce Deus ramum lethaeo rore madentem,
Vique soporatum stygia, super utraque quassat
Tempora, cunctantique nutantia lumina solvit.

E così il Mantovano quantunque ci faccia solo sospettare del vaso, dove era da tuffarsi il ramo da lui ricordato; pure, parlandoci dell'onda Letea, c'insegna di che fosse composto quel fluido, e che quel ramo non ad altro che all'aspersione servisse. Che se rimane chiarita così la figura del nostro quadro creduta da noi il Sonno; l'altra parte che sarebbe il vaso, viene maravigliosamente illustrata da Stazio, poeta che degli antichi costumi fu intelligentissimo quanto altri mai. Ecco le sue parole (1):

.... Istos post verbera fessos
Inceptamque hiemem, cornu perfuderat omni
Somnus..........................
...consanguinei mixtus caligine lethi,
Rore madens stygio morituram amplectitur urbem
Somnus, et implacido fundit gravia otia cornu.

E poi: *cornu fugiebat Somnus inani* (2). In somma ei si pare che per un sonno leggiero fosse bastato lo spruzzar con un ramo l'acqua di Lete su la persona da addormentarsi; ma trattandosi di un profondis-

(1) *Thebaid.* Lib. II, v. 143.
(2) *Ibid.* Lib. V, v. 147.

simo letargo, tutto il vaso dove quella contenevasi era d'uopo versarle addosso. E questo vuole intendere Stazio per *cornu* cioè un vaso da contenervi fluidi; giacchè i primi bicchieri usati dagli antichi furono le corna degli animali. Laonde se nel nostro quadro pompeiano non un corno veggiamo, ma un vaso di altra forma; fu questa una variante artistica adottata dal pittore, per farci comprendere che il Nume secondo che voleva usare più o men di forza, poteva versare tutto il vaso ad un tratto, o trarne col ramo soltanto qualche stilla.

E di vero il Sonno tiene quel ramo in modo che ben si vede volerlo nel vaso tuffare. Ma Silio è quegli ne' cui versi trovasi descritta minutamente la nostra pompeiana pittura, giacchè parlando del Sonno rammenta ed il corno ed il ramo bagnato nell'onda Letea in quello contenuto (1):

> .... *curvoque volucris*
> *Per tenebras portat medicata papavera cornu.*
> .... *Quatit inde soporas*
> *Devexo capiti pennas, oculisque quietem*
> *Inrorat, tangens lethaea tempora virga.*

Or chi non vede qui rammentato ed il corno ed il ramo bagnato nell' acqua di Lete? Chi non

(1) Lib. X, vers. 552.

ravvisa nel *quietem inrorat tangens lethaea tempora virga* il *ramum lethaeo rore madentem* che porta in mano il Sonno in Virgilio? E quando pur si volesse interpetrare quella *virga* per bacchetta, e non per ramo, che è il primo significato di *virga;* risponderemmo che l'*inrorat quietem tangens lethaea tempora virga* indica che il Nume aveva addormentato gli uomini toccandone le tempia col ramo bagnato nell'acqua di Lete, giacchè, per consenso di tutti gli antichi, egli era quell'umore appunto che asperso produceva il sonno, e non già una verga, come si potrebbe credere forse da taluni. Ed a ciò serve di moltissimo rincalzo il vedere come in tutti i monumenti il Sonno comparisca col ramo e col corno bensì, ma non mai con una bacchetta.

Guardando poi alla maniera come il Sonno nella pittura pompeiana che stiamo illustrando tenga quel ramo; sempre più ci convinceremo che esso era destinato all'aspersione. Perciocchè, siccome già notammo, il tiene in guisa che la cima ne resti rivolta all'in giù, e vicina al vaso nel quale doveva immergerla. E questo vaso che il Sonno suol portare pieno di liquore soporifero, ed il ramo e le ali che ha spiegate sulla persona dormiente, tuttochè seduto

egli stiasi, non erano già simboli capricciosi; ma vivi, essenziali, appropriati, caratteristici ed escogitati sapientemente dagli antichi per farci comprendere le principali ragioni onde ci viene quel riposo che sospende la nostra esistenza per rinfrancarne le forze. Indicavasi per tal guisa come il freddo e l'umido producano il sonno; il perchè più nell'inverno si dorme che nelle altre stagioni, secondo avvertono tutti i fisiologi cominciando dall' immortale Haller. E qui non ci si vieti di recare alcuni versi di Ovidio, dove descrivendosi la reggia del Sonno da quell' italiano che li fece più belli, parlasi di nebbia o di umidità, e di tenebre e succhi espressi da narcotiche erbe:

Mille vaghi color tosto si veste
Iri, e fra 'l ciel supremo, e l'orizzonte
Formando in un balen l'arco celeste
Verso il quieto dio drizza la fronte.
Fra le cimmerie altissime foreste
Una grotta s'asconde a piè d'un monte,
Dove nell' umido aere e senza luce
A dar posa a sè stesso il Sonno induce.

O nasca, o stia pur alto il re di Delo,
O sia verso il finir del suo vïaggio,
Quivi a lui sempre opponsi oscuro un velo,
Che non lascia che faccia al Sonno oltraggio;
Ma ingombran tante nubi e nebbie il cielo,
Ch' ei non vi può mai penetrar col raggio:
Quivi il crestato augel non fa dimora,
Che suol col canto suo chiamar l' aurora.

Per far la guardia al solitario ostello
Mai non vi latra il can mordace e fido:
Non v' è quel tanto in Roma amato augello,
Che il Campidoglio già salvò col grido;
No' il toro altero e non l'umile agnello
Un mugghiando, un belando alza lo strido:
Non s' ode mormorar l' umano accento,
Nè il bosco fremer fa la pioggia o il vento.

Quivi il Ciel da rumor mai non s' offende:
Tutte le cose stan sopite e chete,
Quivi ogni spirto al suo riposo intende;
Sol vi drizza un suo ramo il fiume Lete,
Il qual fra selci mormorando scende,
E invita il dolce Sonno alla quïete:
Fioriscon l'erbe intorno d' ogni sorte,
Che i sensi danno alla non vera morte.

Lo sfondilio non v'è, nè il peucedano,
Ma il solatro e il papavero v'abbonda,
Con l'erbe onde la notte empie la mano,
Per trar dal seme il sonno o dalla fronda.
E poichè vede il sol da noi lontano,
E che ella il nero ciel volge e circonda,
Porge quel succo all'oziöso dio,
Perchè il notturno in noi cagioni obblio.

Or poichè abbiamo dimostrato col paragone di questo quadro e dell'altro dove son condotte le nozze di Zefiro e Clori, che la figura che qui sostiene Arianna sia il Sonno, come lo è quello che colà sostiene Clori; non potremmo non rispondere a chi domandasse perchè qui il Sonno non abbia nè il nimbo intorno al capo, nè una fiaccola a lui dappresso. E questo ci pare essere avvenuto da che nel quadro di Clori la scena si rappresenti di notte, come apparisce dal campo che comincia appena a rischiararsi per la comparsa dell'aurora; intanto che in questo altro quadro tutto avviene di giorno. Nè si potrà mai sospettare che la face rappresentata nel quadro della Clori, fosse svanita in questo rinvenuto, come ognun sa bello ed intatto. E per la stessa ragione manca eziandio il nimbo che Virgilio assegna al Sonno quando esso di notte scen-

dendo dal cielo *aëra dimovit tenebrosum et dispulit umbras*. E noteremo pure che se nel quadro di Clori il Sonno tenga i fiori in vece di un ramo, ciò poco monta; perciocchè sì quelli che questi sono atti all'aspersione. Ma nel quadro della Clori volevano essere i fiori, che Zefiro colla sua presenza aveva fatto ad onor di lei spuntare improvisamente ne' ramuscelli tenuti dal Sonno. Finalmente quel vaso che il dio Ipno ha in mano in amendue le pitture, non è già un vaso da serbarvi frutta, come io ed altri malamente credemmo; ma bensì da contenere un fluido, come si argomenta dal ramo capovolto che tiene per immergervelo.

Bernardo Quaranta.

Due Pitture pompeiane.

La donna sdraiata mollemente su morbida coltrice, è una misera Arianna tradita dal bugiardo amatore. Stanca dalle smanie e dal pianto chiuse alla fine le stanche pupille nel sonno. Ma Bacco condotto dall'Amore, ed appoggiato ad un Sileno resta preso inaspettatamente contemplando insieme con un procace Satiro quell' abbandonata bellezza. Una tenda raccomandata ad un albero difende la donzella da' cocenti raggi del sole, e sotto l' albero una figura è graziosamente collocata a guardare la scena. Sei altre figurine compariscono dall'altro lato in lontananza, fra cui spicca più delle altre quella che dà fiato ad una tibia. Fu questo un subbietto assai caro a'pompeiani pittori, ma la nostra pittura comunque mostri nell' autore fervida immaginativa, e per la quantità delle figure, e per la maniera come sono aggruppate, pure è di gran lunga inferiore alle altre dove lo stesso fatto si rappresenta. Poichè ogni fino ammiratore delle arti antiche vi troverà non poche scorrezioni di disegno, il quale del pingere è pur tanta parte. *

Nella pittura che sta al di sotto, vedesi un albero presso il quale un caprone ed un Satiro cozzano colle corna. Nulla vi è di più naturale, nulla di più espressivo. E metterei pegno, che questo quadro farebbe invidia a qualunque degli artisti di oggidì, fosse ancora il più valoroso.

Bernardo Quaranta.

Nic. la Volpe del. N. direx. Lasinio fil. sculp.

Antico dipinto di Pompei.

In quella stanza medesima dei pompeiani da cui furono tratte le tavole XV e XVI dell'undecimo volume è stata anche copiata la pittura che qui pubblichiamo compagna di quelle e di situazione, e di subietto. Imperocchè siccome quelle esprimono altari sacri a Giunone ed a Venere, rappresenta questa un sacrifizio a Minerva. Vedesi sopra un pilastro l'aureo elmo crestato della Dea, vi sta appoggiata la sua asta d'oro, ed un genietto alato sostiene sopra un plinto situato davanti il pilastro stesso lo scudo anche d'oro della Dea. Innanzi al plinto sta un'ara circolare su cui arde il fuoco sacro. Altro genietto alato vedesi vicino all'ara in atto di scannare una pecora col cultro che tiene nella destra; specie di pugnale con cui i vittimarii o cultrarii uccidevano le vittime destinate ai sacrifizii. Sul suolo ai piedi dell'ara stanno il gutto, la patera ed un cassettino forse l'acerra destinata a contenere l'incenso. Una giovinetta di doppia tunica vestita con ale di farfalla è in atto di ministrare a

quel sacrifizio, essendo coronata e tenendo un serto in una mano ed una patera nell'altra suvvi non so quali specie di frutti o altro che sia, poichè non ben si distingue, destinato a quel sacrifizio. E quì noteremo seguendo il parere del nostro dotto amico e collega Cav. Quaranta che le fanciullette ancelle delle Divinità erano distinte dall'iconografia degli antichi con ale di farfalla, ed aggiungeremo per nostra esperienza che quasi sempre con ale di farfalla abbiam visto espresso nelle antiche pitture i genietti muliebri, laddove con ali di uccelli sono sempre espressi i genietti virili, e mentre questi sono per lo più nudi rappresentati, i genietti muliebri sono quasi sempre effigiati vestiti come ad esempio della verecondia tanto cara quanto pregiata virtù del bel sesso.

Che in questo dipinto sia rappresentato un sacrifizio a Minerva pare che non sia da dubitare se ci facciamo a considerare come l'asta, lo scudo e l'elmo erano distintivi tanto proprii di Minerva che con questi soli vedevasi distinta fra gli altri simulacri di Divinità nel tempio di Giunone presso gli Elei come ci narra Pausania (1). E Venere scher-

(1) Lib. V, c. 17.

nendo a Minerva la punge con queste parole. *L'asta, e lo scudo è tuo, ma il pomo è mio* (1). Callimaco ce la descrive con l'elmo d'oro, ed Euripide con lo scudo e l' asta di oro. Senzachè Fulgenzio ed Albricio danno specialmente a Minerva l'elmo crestato come appunto si vede in questa pittura. E danno ragione di questo crestato elmo in testa della Dea della sapienza, quasi che esso volesse significare che il cervello del sapiente debba essere armato ed adorno come è appunto la testa di Pallade. A tutte queste considerazioni è pure da aggiungersi quest'altra che la pecora era animale che sacrificavasi a Minerva forse a causa dei lanificii che erano sotto la tutela di questa Dea, cui sacrificavansi in Atene le pecore, e cui fino dalla più remota antichità consideravasi come accetto più che ogni altro il sacrifizio di questo animale, come ce lo testifica l' Odissea (2).

Guglielmo Bechi.

(1) Ant. I. 58, Ep. 8.
(2) V. v. 764.

Nic.la Volpe del — Lasinio fil. sculp

ANTICO DIPINTO POMPEIANO.

Dal fregio della camera pompeiana da cui furon tratte le pitture delle tavole XV e XVI del volume XI, e la tavola VIII di questo medesimo volume sono state copiate le due graziose figure che in attitudine di ministrare a qualche sacrifizio sono in questa tavola delineate. Poichè sono ambedue coronate, ambedue sostengono un vase o patera di oro atto forse a contener l'acqua per le lustrazioni, ed una alza la destra in atto di offerire un serto di frondi che tiene in mano. Sono gentilmente vestite di due tuniche, dalla superiore delle quali hanno entrambe sprigionato il braccio sinistro forse a qualche bisogno della cerimonia che sono in atto di compiere.

Guglielmo Bechi.

Ferd.° Mori del. et sculp N. Ciro inc.

BACCO ASSISO. *Bassorilievo in marmo greco, alto palmi cinque ed un quarto, largo palmi tre e tre quarti, rinvenuto in Ercolano.*

IMPORTANTE avanzo di più estesa composizione è il bassorilievo che quì inciso presentiamo: e sebbene la parte perduta ci tolga tutto il bello dello aggruppamento, pure la parte che rimane è sufficiente a far divinare il concetto del greco artefice; poichè dall'osservarsi nel campo una mensa ornata da una vitta a guisa di festone accomodata, con sopra diverse frutta, (1) alcuni pampini e nel mezzo una piramide (2); dal vedersi una vivacissima pantera cinta da ghirlanda di edera accovacciata sotto di nobil

(1) Che le frutta fossero sacre a Bacco come datore e conservatore delle medesime si raccoglie da Ateneo III. c. 5; anzi al dir di Fornuto cap. 30 venivano a lui offerte le primizie di tutti i frutti come datore degli alberi di coltura. Vedi anche Eliano V. H. III. ec.

(2) Clemente Alessandrino in Προτρ. tralle altre cose che erano nelle ceste mistiche di Bacco nomina anche la piramide, la quale supponghiamo che potesse forse alludere a' due aggiunti misteriosi di questo nume, quali sono τρὶγονος *di tre generazioni*, o τριφυὴς *di tre nature*, ricordati da Orfeo H. XXIX v. 2 e v. 5; oppure al dire di Diodoro III. 65, e IV. 3 alle feste *trieteriche* istituite da Bacco dopo il triennio da lui impiegato nella famosa spedizione delle Indie.

seggio, su cui siede mollemente un giovine che avvicina il nappo ad un prefericolo posto un poco più in alto e presso di un'asta retta da una mano, non si esiterà a riconoscere Bacco assiso sul suo trono in atto di ricevere il liquore da un suo ministro o da un seguace suo armato di tirso. Ed a prescindere da tutti gl'indicati attributi, se confronti le ritonde e belle forme del nudo, la carnosità e freschezza de' muscoli, l'andamento delle pieghe del manto, e la leggiadria della movenza del busto con altre figure di Bacco, non potrai non attribuirlo a questo nume sempre giovine, sempre bello, e tale come ce 'l dipinge il Sulmonese

> .... *tibi enim inconsumpta juventa:*
> *Tu puer aeternus, tu formosissimus* (1).

Furon queste osservazioni che persuasero il moderno scultore di supplirvi la testa che mancava con le sembianze del figliuolo di Semele, coronato di edera con corimbi, cotanto a lui convenevoli; ed a somiglianza della destra gamba vi supplì la sinistra rivestita di elegante coturno solito ad incontrarsi ne'simulacri di questo nume (2), incastrando a sta-

(1) Metam. IV. v. 17.

(2) Pausania VIII. 31 descrivendo una statua di Bacco fatta da Policleto dice

bile custodia tutto il frammento e gli altri pezzi distaccati in una cornice di bianco marmo, come quì il riportiamo; dimodochè da tutte queste parti riunite e ben connesse si può presumere de' pregi della integrità, che 'l dente edace del tempo ne ha involati.

Sarebbe quì opportuno d'investigare a quale uso questo pregevole bassorilievo, e tanti altri che gli somigliano, fosse dagli antichi destinato, se i limiti assegnati a questa opera il permettessero: ma diremo soltanto che a noi non sembra che avesse fatto parte de' lati di qualche ara o che avesse riempito la faccia di un piedistallo, ma supponghiamo che forse adoperato venisse in qualche sacro luogo, ove più spesso, al dir del Visconti, si conservavano de' bassorilievi esprimenti le effigie de' numi, e le loro mitiche avventure. E ci mantiene in questa supposizione la mensa espressa nel campo su della quale scorgonsi le offerte fatte al nume di diverse frutta, essendo soliti gli artefici presentar nelle loro opere le cerimonie che in realtà si fanno da' devoti alle divinità tutelari. Nel celebre

che i coturni sono i suoi calzari, e che tiene in una mano un vaso da bere e nell' altra il tirso.

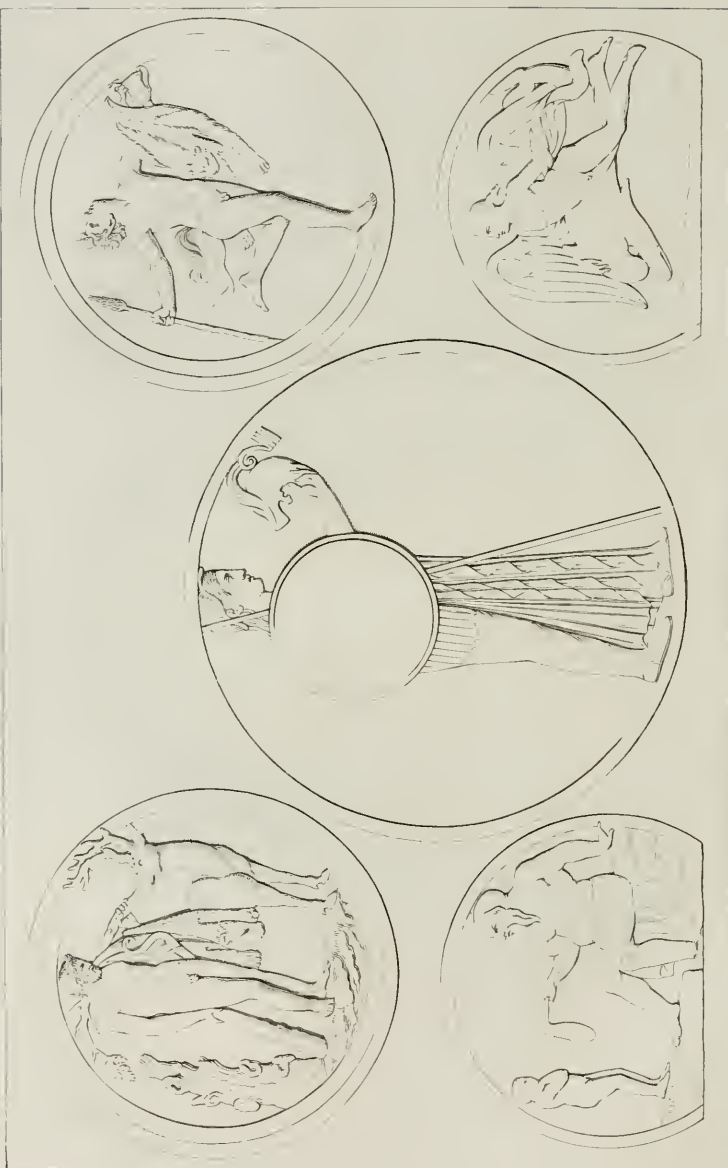
vaso nolano così detto delle Baccanti, che serbasi nel Real Museo Borbonico (1), vi è anche di più. In quel vaso fu ritrovato il *simpulo* di bronzo, che usavasi nelle sacre funzioni per attingere il liquore, e sul vase istesso vedesi espresso l' uso che facevasi di simiglianti vasi e del *simpulo*, giacchè vi è fra l'altro delineato un vaso di simil forma, dal quale una baccante sta per attingere il liquore con un *simpulo*, simile affatto a quello di bronzo quivi rinvenuto (2); laonde non sembra improbabile la supposizione che questo prezioso bassorilievo a sacro luogo si fosse appartenuto.

Giovambatista Finati.

(1) Non ha molto fu pubblicato in questa opera dal nostro dotto collega Cav. Quaranta al volume XII. Tav. XXI a XXIII.

(2) Seguendo l' opinione di diversi dotti che i vasi fittili erano dagli antichi ad uso funebre destinati, potrebbe supporsi che la Baccante, la quale in vita aveva amministrato quel sacro rito, si abbia fatto dipingere un tal vaso con la rappresentanza di quella sacra cerimonia per chiuderlo in morte unitamente col *simpulo* nel suo sepolcro; in cui avventurosamente dopo tanti secoli belli ed intatti gli abbiam ritrovati quasi diremo a comprovare la opinione da que' dotti manifestata.

Vol. XIII. TA. XI.

Ferd.º Mori del. et sculp. N.º direx.

Cinque bassirilievi in marmo.

De' cinque bassirilievi, che qui diamo, quel di mezzo rappresenta una Pallade che imbraccia lo scudo, stringe l'asta, e tiene in mano un cimiero. Il modo come sono aggruppate le pieghe della sua tunica, ed una certa durezza che osserverai nella sua posa, ravvisar ti faranno in questa figura quella severità che gli artisti imitavano dallo stile arcaico. L'altro che sta sopra a man sinistra di chi guarda rappresenta la quarta delle fatiche di Ercole sul Menalo. Era questo un monte di Arcadia famigerato assai ne' versi degli antichi poeti. Quivi Apollo spesse fiate recavasi a cantare, sulle corde dell'aurata sua lira, Dafne trasformata in alloro: quivi soleva dimorar l'ispido Pane, che gli Arcadi credevano sentire a suonar la siringa; e quivi arrivò il robusto figliuol di Alcmena, dopo avere atterrato il nemeo lione, vinta l'idra di Lerna, e preso il cinghiale d'Erimanto. Aggiravasi per quelle boscaglie una cerva da' piè di bronzo e dalle corna d'oro, e sì rapida, che nissuno la poteva raggiungere. Ma

Ercole, comandandolo Euristeo, dovette inseguirla ed impadronirsene, nè poca fatica durare in sì fatto cimento. Chè egli non voleva ferire co' dardi la belva consacrata a Diana; e solo quando essa era per tragittare il Ladone, il valoroso afferrolla, e dopo aversela recata sugli omeri in Micene la trasportò. Nel nostro marmo pare ch' egli la discopra per la prima volta; mediti come darle la caccia, ma non per anco siavisi accinto. Ne' rimanenti bassirilievi evvi un Satiro furibondo che tiene il cantaro bacchico, la nebride, e il tirso che va scuotendo. Poi un calvo e panciuto Sileno sedente è in atto di mostrare un non so che ad un fanciullo che gli sta d'avanti all'impiedi. E finalmente un Amorino alato che corre appoggiandosi con la destra su la testa di un delfino. Ma quanto a merito d'arte, il Satiro è da preferirsi a tutte le cennate figure, come quello che riunisce in sè tale vivacità ed espressione da onorarsene qualunque valente scultore.

Bernardo Quaranta.

Ferd. Mori del. et sculp. N. direx.

Due bassirilievi in marmo.

Non vi è cosa più graziosa del modo con che scannano un porcello il Satiro e la donna del primo bassorilievo rappresentato in questa tavola, intanto che l' una tien pei piedi la vittima, e l' altro afferratolo pel grugno rivolto al di sopra immergegli largo pugnale nella gola, sì che gran rivo di sangue ne scorre giù nella conca che vedi a terra. Questo pugnale chiamavasi *clunaculum*, così detto *quod ad clunes religaretur*, come da un Glossario arabico-latino, annotava il Dacier a Festo, che lo spiega per *cultrum sanguinarium*. Una tunica con le maniche, fermata con una fascia sotto il seno, indossa la donna, ed ha inoltre la testa coperta da una cuffia; nudo è il Satiro, e degno di esser contemplato per la maniera con che alzata la destra coscia ne rivolge la gamba e ne appoggia il piede alla piegatura posteriore del sinistro ginocchio sì, che la mano in che stringe il grugno del quadrupede resti ferma sul destro ginocchio e non gli permetta di muoversi al ricevere il colpo. Difficile sarebbe a determinare in onore di chi venga fatto questo sacri-

fizio. Varî erano i numi cui fu vittima gradita il porco, tra i quali voglionsi nominar soprattutto i Lari e Silvano (1), ed immolavasi principalmente ne' giorni di nascita (2), e veniva stimato il più antico sacrifizio (3).

Nel secondo bassorilievo sta effigiato un vecchio Satiro, che seduto sopra una rupe dà fiato a due tibie dritta l'una, storta l'altra. Egli trovasi rimpetto ad un altare su cui brucia la fiamma, consumando forse quel che egli vi ha gettato in onor de' numi, il perchè questo subbietto non differisce per nulla dal primo. La clamide, che gettata su le spalle e legata innanzi al collo svolazza, mostra chiaro, che impetuoso vento soffi in quel loco. Notevole è ancora che questo Satiro coll'estremo del piè dritto segni la misura del suono.

Bernardo Quaranta.

(1) Orazio *Sat.* II, 3, 164. Giovenale *Sat.* VI, 447.

(2) Plaut. *Pseudol.* 2, 2, 32. Orazio *Od.* III, 17, 14.

(3) Varrone *de R. R.* II, 4. *Graece dicitur ὗς olim θῦς, ab illo verbo, quod dicitur θύειν, quod est immolare. Ab suillo enim genere pecoris immolandi initium primum sumtum videtur: cuius vestigia, quod initiis Cereris porci immolantur, et quod initiis pacis foedus cum feritur, porcus occiditur, et quod nuptiarum initio antiqui reges, et sublimes viri in Etruria, in coniunctione nuptiali, nova nupta et novus maritus primum porcum immolant. Prisci quoque Latini, et etiam Graeci in Italia idem factitasse videntur.*

Ferd. Mori del. et sculp. *N. dirœ.*

Giulio Cesare—Tiberio.—*Due busti colossali, il primo in marmo lunense, alto palmi quattro e mezzo: il secondo in marmo grechetto, alto palmi sei.*

Non vi è collezione di antichi monumenti che non conservi in marmo, o in bronzo una o più immagini di Giulio Cesare, ma a dirla schietta son tali immagini molto incerte reputate; e quelle che più si avvicinano alle sembianze di quell'uomo prodigioso non hanno, come osserva il Winckelmann (1), niuna rassomiglianza perfetta con quella espressa sulle monete. Il Visconti (2), che chiarisce un busto marmoreo del Museo Pio Clementino, assicura che desso appartenga a Giulio, e che sia uno di quelli che concordano co' ritratti delle monete, e che rassomigli perfettamente al busto colossale Farnesiano che or pubblichiamo, riconosciuto da lui il più autentico ritratto di Cesare ancora inedito.

(1) Storia delle arti del dis. T. III. lib. XI. c. I.

(2) Museo P. C. v. 6. Tav. XXXVIII.

Qui Giulio è espresso in tutta la grandiosità delle sue forme: l'aria del genio gli campeggia sul volto, e non sapresti indovinare se in essa si appalesi più un emulo di Tullio nel foro, o un novello Alessandro nel campo. La sua incipiente canizie, il ciglio pensoso, le guance non fresche accusano in lui un'età matura; ma non già quella degli ultimi anni di sua vita, quando egli correggeva con l'industria di un alloro la sua calvedine, conseguenza indispensabile delle durate fatiche di ogni stagione, di qualunque intemperie disprezzatrici. Non poteva meglio avvisarsi il greco scultore nello imprendere il ritratto del più gran Capitano del suo secolo che dargli una proporzione colossale, solo mezzo a poterne esprimere l'anima grande e l'ampiezza de'suoi progetti (che realizzò colla vittoria di cinquanta battaglie, colla sommissione di trecento nazioni, e colla espugnazione di ottocento Città, facendosi elevare dal Senato e dal Popolo sino alla Dittatura), quella proporzione stessa che gli antichi artefici davano agli Dei ed a'Monarchi che gli emulavano in terra.

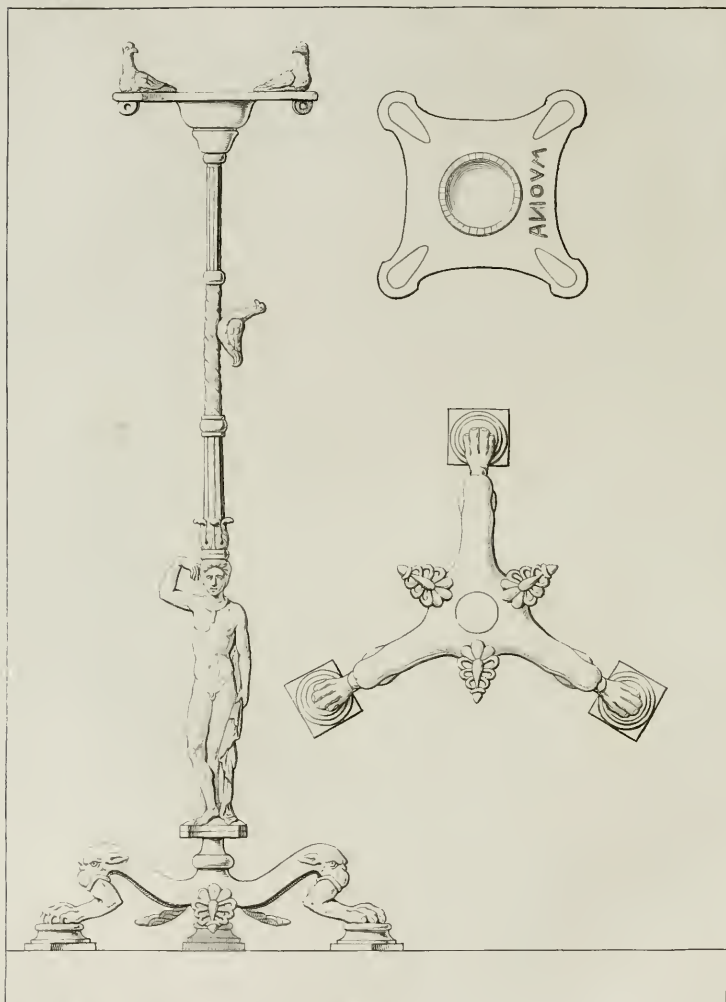
Non così importante per l'arte, nè ammirevole pel soggetto è l'altro busto che abbiamo fatto

incidere a sinistra del riguardante in questa tavola XIII; se non che essendo la fisonomia somigliantissima a quella che presentano le medaglie del successore di Augusto, e di un' età attempata, abbiam creduto ben fatto di renderla di pubblica ragione. La testa è di proporzioni colossali scolpita da romano scarpello, ed è accerchiata dalla corona civica: meritò nel risorgimento delle arti e propriamente nel 1500 di esser riportata su di un busto loricato di quel tempo, e panneggiato all' omero sinistro. Magnifici trofei militari con bassirilievi di guerrieri avvinti e di provincie dome si veggono scolpiti nel mezzo della lorica, posti quivi a ricordar forse le gran vittorie riportate da Tiberio su i nemici dell' Impero, che gli meritarono il trionfo nell'anno 746 di Roma. Ci dispensiamo di qui intrattenere i nostri leggitori sulla vita ben nota di un Imperatore dotato di uno spirito penetrante, elevato e vasto, ma che fu offuscato da i più grandi vizj, e specialmente da inaudite crudeltà; e diciam solo ch' essendo questa sua testa decorata della corona civica e la fisonomia non troppo invecchita, potrebbe inferirsi che 'l romano artefice il volle presentare di un' età anteriore al-

*

l'assunzione al Trono; dapoichè egli successe ad Augusto nell'anno 14 dell'Era Cristiana, essendo di anni cinquantasei.

Giovambatista Fenati.

And. Russo del. et sculp. *N. dirax.*

Un candelabro. -- *Bronzo proveniente dalla Collezione Borgiana.*

Molti candelabri di bronzo abbiamo noi esposti a' nostri leggitori in questa opera, mostrando loro quanto in questa branca dell' arte gli antichi fossero stati fecondi nell'inventare, felici nell'eseguire. Quello che ora qui diamo sembraci graziosissimo per la forma e per la composizione. Esso par formato da una colonnetta che sostiene una specie di vasca, intorno a cui stanno posate quattro colombe, mentre un' altra se ne vede salire per su la colonnetta istessa, la quale è sostenuta da un telamone. Raccomandasi questo monumento soprattutto per la iscrizione che leggesi scolpita nel padellino e che suona AՂIOVM cioè SVTHINA. Incontrasi siffatta epigrafe in altri monumenti recati da' chiarissimi archeologi Micali (1) e Rochette (2) il quale vorrebbe ravvisare in quella la Proserpina Etrusca. Ma noi trovandola scolpita sulla pancia di una figura

(1) *Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italiani.* Firenze 1832 tav. XXXV n. 9.

(2) *Journal des Savants.* Mai 1834 pag. 285.

virile, non sapremmo acconsentire all' opinione del francese antiquario. Nè tampoco soscriveremmo alle cose dette dall' immortale Lanzi il quale pretese che un vocabolo tanto vicino a IOVϟ mostrasse un suo significato la cui significazione equivalesse, per figura, al Σωϛρα o anzi al Σωτειρα de' Greci, nel qual caso tradurrebbesi SALVTI, breve titolo di un' ara Pesarese. E parevagli molto verisimile che se *Suthia* significava *salute*, la dea che la governava si chiamasse *Suthina* con desinenza usitatissima in latino antico rispetto a' numi che invocavansi per tutela, come *Tutilim* nome generico a *tutela* (1), e *Statilinus*, *Fabulinus* che invocavansi per gl' infanti (2). Se è vero per altro, come asserisce lo stesso Lanzi, che la M si può confondere con la S nell' etrusco alfabeto, non potremmo noi leggere MVTHINA e pensare al *Mutinum* de' Latini? A così pensare c' indurrebbe quella specie di amuleto che pende da una collana che circonda la gola dell' uomo che sostiene col capo il fusto del candelabro, e che deriva da quanto pensavano gli antichi intorno al fascino. Taluni han

(1) Nonio cap. I, 243.
(2) Idem. XII, 56.

creduto di trovarne menzione nel Deuteronomio, ne' libri Sapienziali, e nelle Epistole di S. Paolo. Ma senza insistere molto sulle sacre autorità, bastevoli sono le antiche espressioni che s'incontrano ne' profani scrittori a convincerci quanta credenza vi prestassero gli antichi. E come il ridere credevasi efficacissimo ad indebolire la malefica penetrazione degli occhi affascinatori; così gli oggetti ridicoli erano reputati i più opportuni rimedii contro il fascino. Tali erano i così detti *probascanii* che i ferrai sospendevano innanzi a' loro cammini (1), tale l'amuletica bolla di che la madre muniva di buon' ora il suo figliuolo, e tale quel che sospeso al collo i trionfatori recavano al Campidoglio (2). Il perchè ognun vede con quanta probabilità siasi da noi spiegato ciò che fu aggiunto al monile della figura, ch'è parte di questo candelabro.

Bernardo Quaranta.

(1) Polluce lib. VII, cap. 25. segm. 108. Προ δε των καμινων τοις χαλκευσιν ηθος ην γελοια τινα καταρταν, η επιπλαττειν, επι φθονου αποτροπη, εκαλειτο δε προβασκανια. *Ante camina vero fabri ridicula quaedam suspendere aut effingere solebant ad fascinum avertendum. Eaque probascania appellabantur.*

(2) Plinio *H. N.* Lib. XIX, cap. 4.

Sal. Romanelli del. *N.° direx.* *Dom. Morgese sculp.*

VASO FITTILE — *Alto palmo uno ed once quattro, per palmo uno ed once sei di diametro.*

I subbietti che nella massima parte de' vasi Italogreci si veggono ne' due diversi aspetti dipinti raramente han fra loro rapporto; ed è noto che gli antichi fabbricanti di queste stoviglie mettevano sovente maggior cura nel dipinger un aspetto che l'altro, di modo che suol chiamarsi aspetto principale del vaso quello ove il subbietto è più importante, e più diligentemente eseguito; e l'aspetto opposto suol dirsi riverso del vaso, nel quale sono espressi ordinariamente subbietti ginnastici, o ad iniziazioni dionisiache appartenenti. Del vaso che abbiamo sott'occhio l'aspetto principale è certamente quello che ci presenta il vaghissimo quadro composto da quattro ben aggruppate figure, e che noi abbiam fatto incidere nel basso di questa XV tavola in più grande dimensione dell' altro ch'è nel riverso; e questo si è inciso nell' alto della tavola insieme colla forma del vaso.

All' ombra di una vite ricca di pingui grappoli

è espresso Bacco che riceve da una sua seguace un nappo di liquore, nel momento ch'è preceduto ed osservato da un giovine Baccante che trasporta un candelabro vittato ed una cassetta, e seguìto ed ammirato da un adulto Fauno che sostiene una grande anfora sull'omero destro. Se si eccettuino le spalle ricoperte da un manto che gli ricade per davanti le braccia, Bacco è nudo in tutto il resto della sua persona, che sta di prospetto: la sua bella ed inanellata chioma cinta da una ghirlanda con vitta viene mollemente serpeggiando a ricader bipartita al di sopra del petto. Vestita di leggiera e svolazzante tunica è la di lui seguace: essa sta di profilo; una vitta a doppio giro le cinge il capo, i pendenti le adornano gli orecchi, un monile le circonda il collo, ed i suoi piedi son rivestiti di eleganti calzari. Essa stringe nella sinistra una secchia, ed è tutta intenta a porgere con la destra il nappo al suo signore. La molle attitudine di questo di gettarle la sinistra sugli omeri come per abbracciarla, nel punto stesso di riceversi con la destra il nappo, compiono l'elegante composizione di questo leggiadro gruppo. Senza vestimento alcuno sono espressi il Baccante ed il Fauno che lo fiancheggiano, se non

che questi ha i coturni a' piedi e sta di profilo in atto di seguire, e quegli sta di prospetto in atto di andare, essendo amendue rivolti ad osservare il di loro signore; il che produce in questo bel dipinto un movimento ed una vivacità ammirevole.

Tutte queste attitudini prese insieme potrebbero far nascere il sospetto che quì Bacco non trovasi per incidente in compagnia di una delle tante seguaci sue, ma più verosimilmente accompagnato da Mete o da Nicea, da Arianna o da una delle non poche Ninfe amate da lui, non potendosi agevolmente diffinire a quale di esse possa attribuirsi la giovinetta che gli è a fianco, essendo sprovveduta di sufficienti caratteristiche da poterne divinare il soggetto.

Osserviamo intanto che taluni han creduto che il giovine Baccante trasportasse una piccola pianta di ferula ornata al disopra di tamburo e di vitta, e non già un candelabro come noi abbiam creduto, tanto più che si ravvisa nell'inferiore estremità anche la radice. Non vi è dubbio: così sembra a prima vista, e sopratutto a coloro che non hanno l'opportunità di osservare i molti candelabri che sonosi tratti e tutto giorno si traggono dagli scavi di Pompei, fra

i quali non pochi somigliano a quello portato dal nostro Baccante, massimamente nel piede conformato a guisa di radice; laonde noi non abbiamo esitato di denominarlo un candelabro: e ci ha mantenuto in questa conghiettura il supposto tamburo che si vede verso la sommità, e che altro a noi non sembra che il padellino da porsi in cima del candelabro a sostegno della lucerna.

Sono espresse nel riverso del vaso tre figure presso di una colonna, ed una *sfera* (1) sul campo. La figura ch'è nel mezzo è di forme atletiche, tutta nuda all'infuori degli omeri ricoperti da un manto che gli ricade al davanti per sopra le braccia: essa poggia la sinistra su di un lungo bastone, e dignitosamente posa la destra sul fianco nel momento stesso che autorevole dirige la parola ad un

(1) Quest'oggetto rotondo con una croce nel mezzo che spesso si vede collocato nel campo de' vasi è stato, al dir del Tischbein, diversamente interpetrato da' dotti. Il Lanzi vi ha ravvisato un disco, ed il ch. Cav. Carelli seguìto dal dotto nostro collega Sig. Millingen, *Peintures de vases Grecs. Rome MDCCCXIII. pag. 66*, vi ha riconosciuto con più probabilità una *sfera;* e soggiunge lo stesso Millingen che la sfera è forse rappresentata ne' dipinti per indicare che il luogo della scena sia un Ginnasio, oppure come un simbolo allusivo alla denominazione degli sferisti data forse nella Magna-Grecia ed a Sparta agli Efebi che entravano nella classe virile.

Efebo inviluppato nel manto: una donna attempata dall'opposto lato gli mostra una *strigile*. Da questo istrumento, dalla colonna, e dalla *sfera* potrebbe supporsi che la scena qui si passi in un Ginnasio, di cui il Ginnasiarca dà qualche istruzione all'Efebo; e se si ponga mente al gran trasporto che avevan gli antichi per l'esercizio della *sfera*, sino al punto che nel Ginnasio eravi appositamente destinato un luogo col nome di *sphaeristerium* (1), potrebbe inferirsi che in questo luogo appunto il Ginnasiarca stia dando le istruzioni all'Efebo (2).

Non dobbiamo omettere che le figure de' descritti due quadri posano su di una fascia elegantissima in arte, come ben si rileva dal disegno ingrandito della parte anteriore, poichè i riposi del meandro, soggetto dell'ornamento, richiamati simmetricamente dopo tre ritorni del meandro medesimo formano un quadrato sì graziosamente ed in tal foggia disposto, che non può trovarsi esempio di aggiustamento più bello, nè in più semplice modo

(1) V. Mercuriale lib. I cap. 9, e 'l lodato Millingen al l. c.

(2) Si legge in Polluce che una specie particolare del giuoco della sfera era chiamata efebica, e nello stesso Millingen al l. c.

conseguito, consistendo in una croce, le di cui aste volgono verso le diagonali del quadrato, e gli angoli retti formati da questa croce son vagamente ornati col rientrar del *listello* in ciascun lato del quadrato.

Giovambatista Finati.

Nic.° la Volpe del. *N. direx.* *Pasinie pit. sculp.*

Vi.° la Volpe del. *N.° direx* *Lasinio fil sculp*

Baccanti -- *Dipinti di Pompei.*

Abbiamo avuto nel corso di questa opera mille volte occasione di parlare del culto di Bacco, e di considerare quanto esso fosse diffuso presso i Romani nel periodo di tempo che fu l'ultimo all'esistenza di Pompei. L' inclinazione della corrotta natura umana alla dissolutezza spiega questa diffusione di un culto, le di cui orgie sono passate in proverbio ad esprimere ogni specie d'incontinenza. In fatti sebbene nei nostri tempi, illuminati dal Cristianesimo, in cui la dissolutezza ha biasimo e vergogna nell'universale, e ne' quali tutto giorno da mille pergami si predicano come sante nell'eternità, e come utili nella vita la moderazione e la temperanza, pur tuttavia vediamo molti carcare il più delle volte in questo disordine; dal che è facil cosa il congetturare quanto quegli antichi tempi dovessero essere sciolti e stemperati nei costumi, i quali avevano una falsa religione, che anzi che frenarli e ritenerli gli spingeva, con facile sforzo, in questi disordini.

*

I due gruppi, che in queste due tavole XVI e XVII pubblichiamo esprimono baccanti, e si veggon dipinti in Pompei in quella casa nel di cui Peristilio sta la caccia, subietto della tavola seguente. Questi due gruppi di una dimensione non usitata generalmente nei dipinti pompeiani, poichè sono tre quarte parti del vero, si veggono sopra fondi gialli dipinti in una stanza a destra del Tablino: e sono tanto simili di attitudine che ben si vede esser composti per stare simmetricamente l'uno a confronto dell'altro. Il gruppo della tavola XVI esprime un baccante che in atto di ballare sostiene una giovine, la quale con una mano si scuopre del tunico pallio paonazzo foderato di celeste che in molte pieghe s'inviluppa attorno le di lei gambe, e va ventilando dietro di essa. Il baccante coronato di corimbi tiene nella destra un grappolo di uva. L'altro gruppo è quasi simile a questo, se non che la baccante tiene in mano un tirso, ed il baccante due piccole ciste che paion tessute di vimini. Queste attitudini che si sono tante volte trovate riprodotte nei dipinti pompeiani erano forse i luoghi comuni, per così esprimermi, della danza degli antichi, la quale arte aveva gesti e passi universal-

mente seguiti come gli ha il ballo dei nostri giorni, giacchè è quasi impossibile di ammettere una scuola senza un sistema, specialmente in quelle arti che non hanno nel vero norme certe a seguire, ma che conviene che si creino esse stesse un modo di essere.

Guglielmo Bechi.

Gio. Gaballotti del. *N. P. direx.* *Fran. Pisante sculp.*

Caccia – *Dipinto di Pompei.*

La caccia era riputata presso gli antichi popoli, e soprattutto presso i Romani, il più nobile e più decoroso esercizio, che contribuiva ad un tempo ed alla vigoria del corpo ed alla fermezza dell'animo. Orazio (1) infatti lo raccomanda al valoroso Lollio; e Plinio nel panegirico di Trajano il magnifica come il principale esercitamento della generosa gioventù, perchè si addestrava a vincer con la forza le più coraggiose belve, ed a sorprender con l'astuzia le più scaltre. Gli agiati però che non potean pretendere a questi esercizi rinchiudevano le belve, e dopo che gran parte della loro ferocia era stata domata, le cacciavano, e senza durar molta fatica si dilettavano ad ucciderle. A questa classe par che potrebbe assimilarsi la caccia che abbiamo sott'occhio, se non che da essa può dippiù raccogliersi che le belve dopo di essere state dome, ammaestrate venivano a qualche determinato uso della

(1) Libro 1.° Epistola XVI.

caccia. È questa dipinta a dimensione poco men del vero su di una intera parete di una casa pompeiana disotterrata nella strada così detta della Fortuna, e che abbiam fatto subito delineare, ed in due tavole incisa quì la pubblichiamo.

Vivacemente composta e con facilità somma eseguita presenta il primo piano del dipinto la caccia di un grosso cinghiale, e di un toro selvaggio. Cede da un lato l'inferocito cinghiale nella violenza della sua fuga a'simultanei colpi di una lancia scagliatagli con tal veemenza sul dorso che vi rimane spezzata in due, e di altra lancia conficcatagli da imperterrito cacciatore nella fronte, nel mentre che valoroso mastino gli addenta il ventre. Spaventato dall' altro invano fugge il mugghiante toro da un inferocito leone che l' ha quasi raggiunto presso di un albero, chè già una tigre gli si è avventata addosso, e ferocemente addentandolo alla spalla, l'abbranca fra 'l dorso e la sinistra gamba. Altra belva, che forse diresti un' orsa, mirasi più in alto furibonda guatare la sottoposta pugna, ed alle ganasce aperte, ed alla sua indecisa attitudine non sapresti indovinare se voglia darsi alla fuga, oppur piombare là dove infierisce la caccia. Termina

al disopra la composizione con due cacciatori, l' uno sbalordito nell' imbattersi in un orso rovesciato, l' altro che incalza alcuni daini verso la vetta, ove già furibondo leone uno ne ha addentato ed abbattuto. È singolare l'osservare fra due daini che fuggono, e l'altro addentato dal leone una cerva che attentamente guarda gl' incalzati e fuggitivi quadrupedi. La scena si passa in luogo montuoso, sparso di alberi e di cespugli.

Offerendo questo dipinto lo spettacolo di una caccia, in cui si vede frammisto alle belve il cacciatore ed il cane, sorge spontanea l'osservazione, che gli antichi oltre che domavano le fiere, le ammaestravano ad avventarsi su delle prede, senza divorarle, e diresti quasi per assicurarle al cacciatore, la quale osservazione non isfuggì al nostro collega cav. Bechi, allorchè nel 1835 diè notizia di questo dipinto nella relazione degli scavi inserita in fine del volume undecimo di quest' opera (1).

(1) Non dispiaccia se qui riportiamo le stesse sue parole. » È singolare a riflettere che gli antichi cacciavano i tori selvaggi servendosi a questo oggetto di una specie di tigri che avventavano addosso, ammaestrandole a questo esercizio. Come la caccia del medio evo addestrava i falconi a predar gli uccelli, e recargli con reduce e mansueto volo ai cacciatori, e come la caccia de' nostri tempi abitua

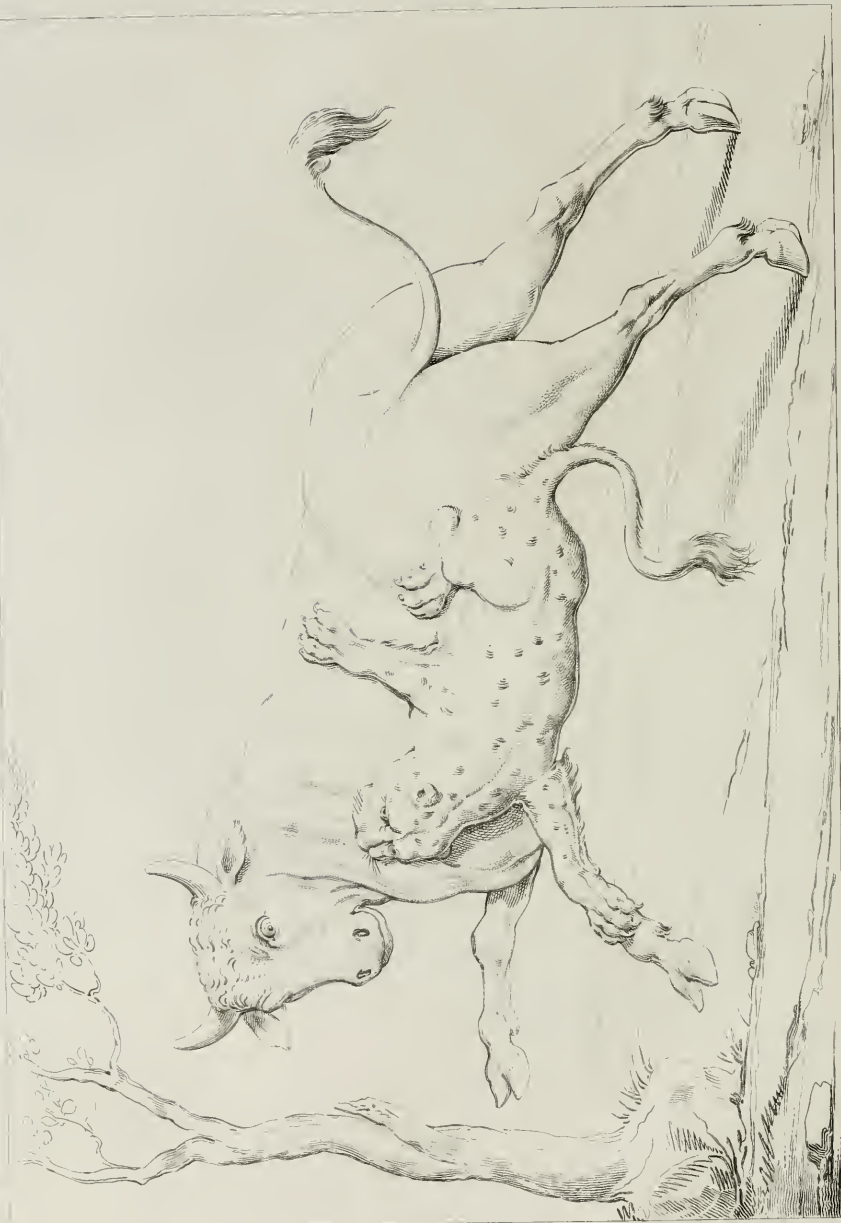
La tigre feroce per natura, crudele per istinto, sitibonda di sangue per necessità, cui la forza, la soggezione, la violenza irritano egualmente che i buoni trattamenti, è sempre indomabile, furibonda, divoratrice; e lacera del pari la mano che l'alimenta e quella che la percuote, ruggisce all' aspetto di ogni creatura vivente, e qualunque oggetto se le offre allo sguardo le sembra una nuova preda che divora artificialmente con gli occhi, e verso il quale impetuosamente si slancia a dispetto delle catene che ne rattengono il furore, senza poterla calmare. E se dal leone n' eccettui la maestosa intrepidezza, la magnanimità, la riconoscenza, in tutto il resto è egualmente feroce, e spietatamente crudele. Or posti tali caratteri delle belve, e soprattutto della tigre, non potrebbe conciliarsi l'idea di ammaestramento o di assuefazione con tanta ferocia, senza riflettersi, che la differenza

i cani ad ajutare i cacciatori nei varî bisogni delle cacciagioni; così la caccia degli antichi, più industriosa di tutte, assuefaceva gli animali feroci a seguire gli istinti e gli impeti della loro natura, e moderargli al cenno imperioso dell'usato dominio. E la tigre cominciava la strage, e tratteneva sul sangue della vittima predata le fauci avide di sangue per cedere al cacciatore il frutto della sua preda. Tanto la pazienza dell' industria è potente a vincere gli istinti della natura! »

del clima, le nuove località all' intutto opposte a' loro covili, e più ancora la privazione totale della libertà, possono avvilir non poco il feroce istinto di questi indomiti animali, e possono abituarli ancora a certi determinati usi, comechè difficili e pericolosi. Ne faccian pruova l'esperimento fatto nel Giugno del 1764 della tigre cacciata a combattere con un cervo in una parte della foresta di Windsor (1), ove dopo tre attacchi fu respinta dal cervo; la tigre che nel 1771 fuggita dalla gabbia ed arrampicata sulla verga dell'albero maestro del vascello che la trasportava in Inghilterra, si fè placidamente ligare da un marinajo e ricondurre alla gabbia; lo provino in fine i recenti serragli di belve, e i notissimi esperimenti di ammansir le fiere del famoso Martin in Parigi. Quindi è che senza gran tema di errare possiam ripetere che il dipinto pompeiano, che abbiamo sott'occhio, mostra che gli antichi non solamente si studiavano come i moderni di ammansir le fiere, ma le avvezzavano ancora a moderar la loro ferocia al cenno imperioso del cacciatore.

Giovambatista Finati.

(1) Bomare all' articolo corrispondente.

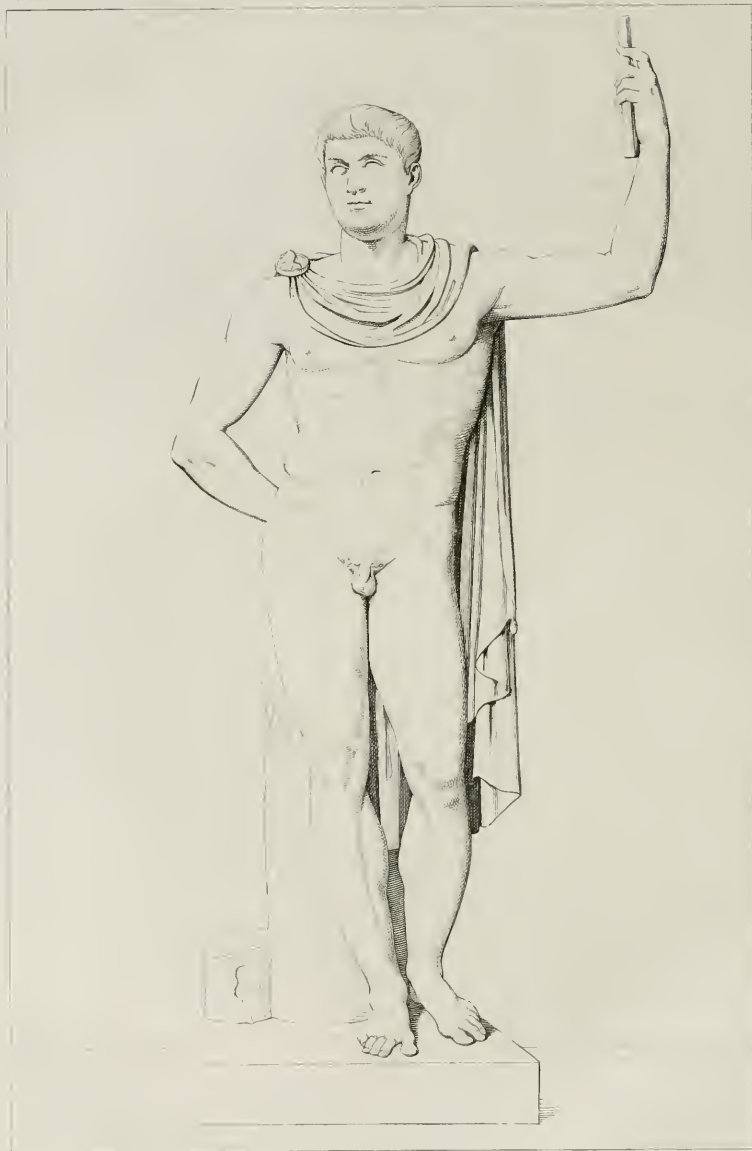
*

Gen. Maldarelli del. *N. direx.* *Fran. Pisante sculp*

Toro assalito da una tigre, *appartenente alla precedente pittura.*

Per vie maggiormente far cosa grata a' nostri lettori abbiamo fatto delineare più in grande il toro assalito dalla tigre : il concetto è tale che non potrebbe essere da' moderni immaginato non che veduto, e che soltanto l'antico pittore lo ha potuto osservare negli anfiteatri, ne' quali i combattimenti fra gli animali eran frequentissimi. In fatti ognun che volga l' occhio a guardare questo gruppo espressivo è costretto a fermarsi, e a meditare qual esser dovesse la foga del toro in sentirsi così strettamente afferrato e trafitto da'denti e dagli artigli della fiera; oltre il naturale spavento che il solo aspetto di questa ferocissima belva incute alle sue vittime. E tanto più ci siam decisi di farlo più in grande incidere, in quantochè l'artista vegga in miglior modo espressi i tratti sì bene sentiti dal pittore che questa scena rappresentò. L'irta coda del toro, i suoi occhi spalancati e roventi, lo slancio del salto che vorticoso spicca

per liberarsi da quella tigre, l'accanimento con che questa l'addenta, le sue branche fieramente spiegate ad assicurarsi la preda, e tutto il capo spietatamente atteggiato alla voracità sono di siffatta evidenza, che non ad un dipinto ma ti sembra essere a veri oggetti presente.

Giovambatista Finati.

Ferd. Mori del et sculp. *N. dir742.*

DOMIZIANO -- *Statua in marmo di Luni alta palmi 8 proveniente dalla Casa Farnese.*

Sono troppo note le stravaganze e gli eccessi di quest' ultimo de' dodici Cesari per intrattenerne i nostri lettori: diremo solamente che siccome la sua smodata ambizione gli procacciò in vita non poche statue e trofei, del pari la sua inaudita crudeltà gli meritò in morte la distruzione e de' trofei e delle statue; il perchè sono assai rare le sculture che or rimangono a conservarci la immagine di Domiziano. Oltre la bella sua testa esistente nel Museo Capitolino e pubblicata già dal Bottari (1) tre statue di lui serbansi, una nel Palazzo Giustiniani (2) di forme vigorose e molto ben lavorata massimamente nel-

(1) Museo Capitolino. T. II, tav. 25.

(2) Winck. *Storia dell'arte del dis.* Lib. XI, cap. III. Alcuni han preteso e fra quegli il Montfaucon *Antiquit. expliq.* Tom. IV, p. 14, pag. 6, che fosse questa la statua, che al dir di Procopio (*Hist. arc.* cap. 8) Domizia sua moglie gli fece ergere dopo morte di consenso del Senato, essendo state già distrutte le statue che prima esistevano; al che osserva giudiziosamente il Winck. al l. c. che quella statua, era di bronzo e vedeasi ancora nel Campidoglio a' tempi di Procopio, laddove questa è di marmo, e non intatta come alcuni hanno scritto, poichè il petto ne fu spezzato in

l'armatura, l'altra nuda ed eroica nella villa Aldobrandini, e la terza nella villa Albani, donde passò al Museo di Parigi, anche nuda ed eroica rinvenuta frammentata e malconcia nel 1758 fra Palestrina e Frascati nel luogo così detto *alle Colonne*. Una quarta statua di Domiziano serbata nel Real Museo Borbonico bisogna ora aggiungere alle altre di sopra enunciate, e che ora pubblichiamo per questa tavola XX.

Quì Domiziano è tutto nudo non avendo altro che una clamide, la quale formandogli quasi una collana sul petto, va a cadergli tutta pendente a tergo. I ristauri che si osservano nella testa e specialmente dal naso in giù, ed i supplementi moderni delle gambe, del braccio sinistro e della mano con quasi tutto il manto posteriore sono manifesti indizj di non essere stata questa statua risparmiata dalla indignazione del Senato romano (1) allorchè fè rovesciare ed abbattere tutte le immagini di quel Cesare, e che per distruggerne ogni memoria an-

due, le braccia son moderne, essendo anche dubbio se la testa sia la sua propria ed originale.

(1) Sueton. *in vit. Domitian.* cap. 23.

nientar fece le medaglie, e cancellare ancora il di lui nome dalle iscrizioni (1).

Lo stile di questa bella ed importante scultura non è in contraddizione dello stato in che trovavansi le arti al tempo dell'imperator Domiziano. Infatti le parti più conservate mostrano tutto il merito del romano artefice, e somigliano nello stile e nel lavoro alle figure dell'arco di Tito, ed a quelle rilevate nel fregio del tempio di Pallade eretto da Domiziano nel foro Palladio. Quindi è che sebbene il Winckelmann dichiari la statua della villa Albani, ora esistente nel Museo di Parigi (2), *della più gran bellezza* (3), noi non esiteremo a dire che questa che abbiamo sott'occhio non sia a quella seconda.

Giovambatista Finati.

(1) Fabretti, *Inscript.* Cap. IV, pag. 274, 330.

(2) *Monum. antiq. du Musée Napoleon.* Tom. III, p. 28.

(3) Vedi il Winck. al l. c.

Ferd. Mori del. et sculp. N.° direx

Poeta comico -- Maschere — *Due bassorilievi, il primo alto palmo uno e once 7 per palmo uno ed once 2, il secondo alto palmo uno ed un'oncia per palmo uno e mezzo; amendue in marmo lunense.*

Più volte abbiam parlato nel corso di quest'opera (1) delle diverse specie di maschere, della loro origine e dell'uso che facevasene dagli antichi: ritorniamo ora volentieri su questo stesso argomento, all'occasione di due pregevoli bassorilievi ritrovati in Pompei, e che in questa tav. XXI ci affrettiamo di pubblicare. Presenta il primo, posto al disopra della tavola, un poeta comico assiso innanzi ad una maschera; e l'altro, posto al disotto, tre maschere con edifizio in distanza.

Tutto inviluppato in un sinuoso manto sta assiso il poeta su di elegante sedia posando il piè dritto su di un suppedaneo, e poggiando il gomito di questo lato su del corrispondente ginocchio per

(1) Vol. VII, tav. XLIV, e vol. XI, tav. XLII.

far puntello della destra al suo pensieroso capo. Egli con la persona inchinata al davanti sta in atto di meditare, guardando attentamente in una maschera postagli a dirimpetto sopra di un piccolo armario scanalato nella sua parte inferiore (1), e presso del quale sta pure un bastone ricurvo: sebbene ei sia tutto affagottato traspare chiaramente da sotto al manto un volume che stringe nella sinistra, nel quale sta forse scritto tutto o parte del suo comico componimento.

Che questo poeta si occupi di comici componimenti lo si può agevolmente raccogliere non solo dalla maschera comica che contempla, ma dal bastone ricurvo ch' è presso della maschera stessa, essendo risaputo che il bastone ricurvo appartenne dapprima alla commedia, e che Sofocle fu il primo che lo introdusse nella tragedia. Meritan quì di esser ricordate le belle e diverse corniole pubblicate dal Ficoroni (2) su delle quali sono incise alcune figure che in parte somigliano al nostro poeta, e che quel dotto espositore riconosce per poeti

(1) Questa scanalatura è stata erroneamente creduta l'aggregato di diversi cilindrici volumi.

(2) Tavole XXXIII, XXXXII, LXXV, ec.

comici che recitano i loro poemi. E se taluno volesse ravvisare nel nostro bassorilievo un comico invece di un poeta non sarebbe in opposizione del nostro dire, ove si ponga mente, che talvolta il poeta faceva egli stesso da attore, secondo ne informa Diogene Laerzio (1), e che altri non pochi per compiacere i grandi rappresentavan sul teatro ora un attore ed ora un altro (2); se non che l'attitudine cogitabonda della figura espressa nel nostro marmo, ed il volume che stringe nella sinistra inducono a credere che possa più probabilmente in essa ravvisarsi un poeta, che sta meditando sul poema che ha nella mano, invece di un attore che ripassa la parte che dovrà rappresentare, giacchè questi non avrebbe bisogno di raccogliersi alla meditazione, nè di promuovere il suo estro con l'aspetto di quella maschera, quivi posta non a caso dall'ottimo maestro ch' eseguì questo bel bassorilievo, ora in parte roso dal tempo.

Le tre maschere espresse nel secondo bassorilievo appartengono a quel che sembra al teatro comico: due son poste su di un poggiuolo coperto da

(1) In Eudoxo.

(2) V. A. Gellio XVI, 7. Macrobio *Sat. II.* 6. Suetonio in Caes. ed altri.

un panno, l'altra è posta a terra di rimpetto alle medesime. Questa presenta la caricatura di un Sileno, ha al solito la bocca spalancata (1), e la testa accomodata con alcune fasce minutamente listate sull'andare di un arabo turbante: la prima delle due sul poggiuolo presenta le sembianze di una donna giovanile con capelli tirati all' insù ed un poco meno elevati di quelli che ordinariamente si veggono nelle maschere tragiche. L'altra offre ancora la caricatura di un Sileno con bocca larga ed aguzza barba, ed ha un sottil velo che le orna la testa a guisa pure di araba acconciatura, e quasi che simile alla precedente. Sul campo presso di quest' ultima maschera si vede l' avanzo di un albero, il che sempre più conferma che queste maschere sian proprie della commedia, e ricorda benanche l' origine boschereccia delle medesime. L'edi-

(1) Le maschere tanto comiche e tragiche, quanto le satiriche avevano le loro bocche deformemente larghe per dar rimbombo alla voce nell' ampiezza dell' antico teatro; e la caricatura eccedente de' volti non sempre era necessaria per arrecar momentaneo spavento che risolvevasi nelle commedie costantemente a riso, ma perchè nella grandissima estensione del teatro si riconoscesse la caricatura de' volti o ridenti o mesti, non lasciando quella smisurata distanza ravvisare i delineamenti naturali degli attori.

fizio in fine posto a sinistra del riguardante ha un bel prospetto di ordine ionico, e potrebbe forse essere stato quì espresso dal romano artefice a denotare qualche comico teatro, nel quale si faceva uso delle maschere da lui vivacemente sculte in questo marmo.

Giovambatista Finati.

Ferd. Mori del. et sculp *N.° dcrxx.*

Tre Bassirilievi *in marmo bianco.*

Tre bassirilievi diamo in questa tavola. Nel primo è rappresentato un cammello il quale viene a dissetarsi ad una fonte che sgorga dalla maschera di un Satiro. Gli antichi ci fan sapere, che questo quadrupede era adoperato nelle battaglie. I Romani lo videro la prima volta negli eserciti di Antioco, e Nerone ed Eliogabalo fecero comparire ne' giuochi circensi alcuni carri tirati da quattro cammelli; anzi quest' ultimo de' cammelli soleva mangiar le calcagna ad imitazione di Apicio (1).

Nel secondo vedi un rinoceronte, come lo indica il corno che ha sul naso. A Roma il primo di questi animali comparve ne' giuochi di Pompeo, ne' quali combattè con un elefante e l' uccise aprendogli il ventre (2). Ed i Romani credevano che il corno di questo quadrupede adoperato per versare

(1) Suetonio c. II, n. 3. Lampridio c. XXIII e XIX. *Comedit saepius ad imitationem Apicii calcanea camelorum et cristas vivis gallinaceis demtas.*

(2) Plinio lib. VIII, 25.

l'acqua ne' bagni servisse e come salutare amuleto, e come pompa di lusso (1).

Il terzo bassorilievo ci offre Mitra in atto di uccidere un bue, accompagnato dal sole, dalla luna, dal corvo, dal cane, dal serpente, dallo scorpione, da' daduchi, da tutt' i simboli in somma, che sogliono trovarsi con questo personaggio scolpiti nelle grotte, dove i misteri mitriaci si celebravano, e che a' dotti, specialmente allo Zoega, negli ultimi tempi fornirono materia di dotte conghietture. Noi rammenteremo soltanto, che Mitra credevasi produttore delle cose, il signore della generazione, il genio motore degli astri (2).

Bernardo Quaranta.

(1) Giovenale *Sat.* VII, n. 130.

Magno cum Rhinocerote lavari

Qui solet...........

(2) Claudiano *De R. P.* I. 29.

Et vaga testatur volventem sidera Mithram.

Ferd. Mori del. et sculp. N.º direx.

Un disco ed una pelta *in marmo bianco adorni di bassirilievi.*

I monumenti, che vedi in questa tavola, sono compagni a parecchi venuti fuori dalle pompeiane scavazioni. Il primo somiglia ad un marmoreo disco del diametro di un palmo ed oncia una e mezzo, il secondo ad una pelta lunata, i cui estremi si terminano in due teste di grifoni. Essi hanno figure a bassorilievo in amendue le facce, quantunque in altri usciti dalla stessa Pompei le figure una sola ne adornino, come quelli di marmo con residuo di lignea cornice ricordati dal ch. canonico de Jorio (1), ed i due di terra cotta pubblicati dal ch. Millingen (2). La pelta da una parte mostra un Amore che cavalca un delfino guizzante a fior d'onda, e dall'altra un ornato; il disco nel diritto un Satiro, che suona la tibia con una mano intanto che coll'altra palleggia un fanciulletto, e nel rovescio la testa di una Gorgone. Ad amendue è impian-

(1) *Guida di Pompei* p. 36.

(2) *Ancient unedited mon.* p. 1, 19, 20.

tato al disopra un ferro, che serviva a mantenerli pendenti, uso che ci viene chiarissimamente provato dagli ercolanesi e pompeiani dipinti, dove un nostro collega, il ch. cavalier Finati, quelli osservò sospesi da grossi lacci in mezzo a festoni di foglie e fiori negl' intercolunni o tra i pilastri de' terrazzi per rallegrare colle vaghe figure chi vi avesse da qualunque parte girato il guardo (1). E bene va notando un altro collega nostro, il ch. cavaliere Avellino, che similissimi a' pompeiani que' due siano del museo regio di Berlino pubblicati dal ch. cavalier Gerhard, che clipei votivi li appella, e che hanno figure nell' una e nell' altra superficie scolpite (2).

Derivava il Winckelmann l'origine degli scudi a bassorilievo nelle metope, da quelli che secondo Livio (3) solevansi attaccare alle colonne, come lo

(1) R. M. B. tom. IX tav. B. Pitture Ercolanesi tom. I tav. 41, 43, 44, 48, 49, tom. II, tav. 47, tom. IV, tav. 60, 65, tom. V, tav. 65, 74, 75, 76, 82, 84. Vedi ancora la tavola 7 della raccolta pubblicatane dal D' Agincourt dove altro esempio di un disco pendente fra gl' intercolunni ti presenterà una figulina.

(2) *Osservazioni su taluni dischi marmorei figurati trovati nel peristilio di una casa pompejana* nel 3 volume degli atti dell' *Accademia Ercolanese* p. 201.

(3) *Hist.* XL, 51.

mostrano anche i tipi di alcune monete (1). Se non che al cennato ch. cavaliere Avellino è avviso potersi ravvisar forse maggiore analogia tra i bassirilievi delle metope, e gli scudi circolari ornati di bassirilievi che sospendevansi negl' intercolunni (2).

Che se de' nomi toccar volessimo con che gli antichi questi marmorei dischi appellarono, diremmo che al medesimo dotto Cavaliere parve che potessero convenir loro i nomi *κυκλος*, *δισκος*, *πιναξ αναγλυφος*, *οπλον*, *μινσουριον*, e *clypeum* (3), abbenchè usati sovente ad indicare ornamenti di circolar forma in metallo piuttosto che in marmo, con bassirilievi da una parte soltanto (4). Ai quali nomi Salmasio opinò da prima poter aggiungere *στυλοπινακιον* (5); ma ripigliando poi il già detto, assegnò a quella voce la significazione di una striscia rettangolare addossata ad una colonna, ed a bassorilievo scol-

(1) *Thes. Morell.* in Aug. tab. X, n. 17, XVI n. 23. In Vespas. tab. VI, n. 40. Spohn. *Recherches* etc. p. 7.

(2) *Diss. cit.* p. 203.

(3) Ibid.

(4) Salmasio *H. A. S.* tom. p. 322, 3 e p. 354, Harduino a Plinio XXXV, 4. Spohn. *l. c.* pag. I. Eckhel *D. N. V.* tom. VI, p. 121, 2. *Lucerne di Ercolano* pag. 20.

(5) *Loc. cit.* p. 355, 6.

pita (1). Dove ebbesi a consentitori Visconti (2), e Muller (3) che va enumerando gli *stilopinacii*, o cartelli rettangolari sulle colonne del tempio di Labranda, e le tavole epigrafiche sulle colonne di Kiselgik creduta la distrutta Euromo. A' quali monumenti fa d' uopo aggiungere gli *stilopinacii* del tempio eretto in Cizico ad Apollonide madre di Attalo e di Eumene (4) che furono subbietto a tanti antichi epigrammi.

Bernardo Quaranta.

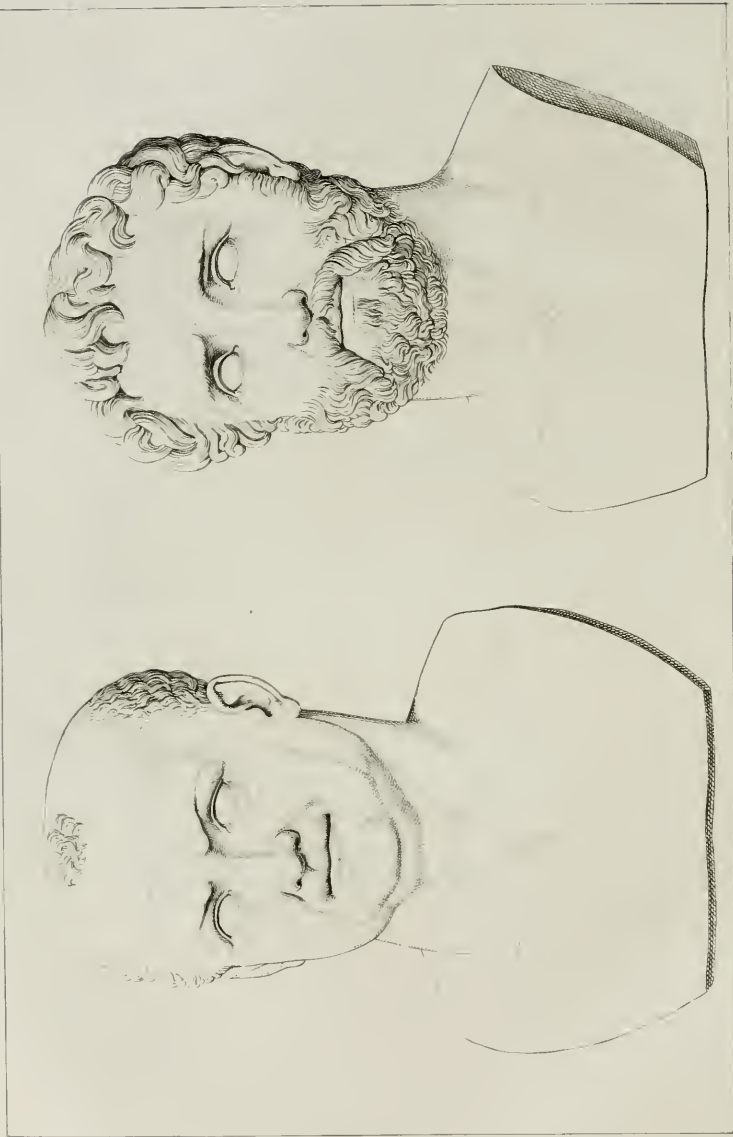
(1) Nelle *Disquisit. Plin.* 1, 45.

(2) *Iscriz. Triopee* p. 360 ed op. Mil.

(3) *Handb.* §. 145.

(4) Avellino *Diss. cit.* p. 204.

Ferd. Mori del. et sculp.

N. P. direx.

Tito Vespasiano—Antonino Pio.—*Busti colossali, amendue in marmo greco, ed ognuno alto palmi sei, provenienti dalla Casa Farnese.*

L'amore e la delizia dell'uman genere, il padre delle virtù, il tipo della clemenza, il modello della pietà, Tito Vespasiano, ed Antonino Pio abbiam riuniti in questa tavola XXIV, amendue salutati da Roma e dalla terra, le quali respiravano da una serie di sventure, padri de' popoli, amendue espressi in forme colossali non dall'adulazione, ma dalla riconoscenza, ed atteggiati così placidi nei loro volti, che vi si legge il bell'animo che cotanto li distinse, e che loro meritò di essere dai posteri rispettati più che gli stessi Dei dell'Imperio.

Sebbene i delineamenti di Tito non siano i più gentili ed avvenenti, annunziano però un cuor magnanimo e maestoso. La sua dignitosa fronte, che sembra alquanto rugosa, è l'effetto più del meditar continuo a' beneficj che dell'età, come la sua calvedine accusa meno gli anni, che i bellici sudori. Quel sorriso che ispira la confidenza, e più

di tutto la fisonomia ereditaria della famiglia Vespasiana, così ben provata dalle medaglie, sono i caratteri sicuri che ci fan ravvisare in questa testa arcicolossale il modello della clemenza, colui che avrebbe amato piuttosto perire, che condannare il suo simile alla morte.

Il volto di Antonino non ismentisce il bel titolo di Pio onde il senato il volle fregiato; ed il suo placido contegno va di accordo con gli storici che cel dicono ben fatto, di un' aria rispettabile, e rassomigliante a Numa, del quale possedeva i talenti e le inclinazioni. Di carattere tranquillo ed invariabile era sempre affabile, e disposto a fare il bene, di modo che la sua bontà sorpassava i desiderj de' sudditi suoi. Questo bel ritratto osservato in tutte le sue parti, e considerato nel maestoso suo insieme, si concilia quello spontaneo rispetto non ispirato dalla prevenzione delle sublimi qualità del ritrattato; che se per poco in queste t' intrattieni, vi scorgi con quanta ragione fu pianto come il padre del popolo, come il nume tutelare dell'Impero, e che il senato dopo di averlo elevato al cielo ordinò che ogni famiglia avesse collocata nella propria casa una statua di lui.

La testa di Tito è antica con tutto il collo, e n'è ammirabile la carnosità serbata in forme così gigantesche. La significante riparazione di gran parte del cranio e della parte posteriore del busto fanno sensibilmente spiccare la parte antica di questa pregevole scultura, che sembra anche elevarsi dallo stato in che trovavansi le arti a'tempi di Tito, il quale non solamente fu sollievo de'suoi popoli, ma in due anni rese le arti più operose che non lo erano state nel lungo regno di Tiberio.

La bella testa di Antonino è presso che intatta; il solo naso e porzione delle orecchie sono di restauro moderno dell'Albacini, il quale si avvisò di riportarla su di un busto di marmo grechetto. Essa presenta quanto di meglio poteasi eseguire ne' tempi degli Antonini. E sebbene il Winck. non abbia avuto l'opportunità di citarla fra le migliori del più buono degl' Imperatori, vi han supplito i suoi annotatori nella prima edizione italiana completa, i quali fra le più eccellenti immagini di lui citano in primo luogo la presente testa colossale, dicendola maravigliosamente lavorata.

Giovambatista Finati.

Ferd. Mori del. et sculp *N. dirav.*

Giulia Domna — Giulia di Tito — *Due busti in marmo Lunense, alto il primo palmi due e mezzo, ed il secondo palmi due e tre quarti; amendue provenienti dalla Casa Farnese.*

Non meno famosa per l' amor delle scienze che per la sventurata sua morte Giulia Domna è espressa nel primo ritratto inciso in questa tavola XXV a destra del riguardante. Superiore al suo sesso si pose al livello de' più grandi uomini de' suoi tempi, ed a niuno fu seconda nel maneggio politico degli affari sino al punto che co' suoi consigli contribuì non poco a far proclamare Imperatore Settimio Severo suo consorte, e che divenuta Augusta si meritò i titoli di Madre degli eserciti, del senato e della patria. I suoi talenti però non riuscirono dopo la morte di Settimio a mantenere in buona intelligenza i suoi due figliuoli Caracalla, e Geta che regnavano insieme; che ebbe anzi la somma sventura di vedersi trucidar fra le braccia il prediletto Geta dalle mani stesse di Caracalla. Temendo d' irritare viemaggiormente il furibondo Im-

*

peratore dissimulò il suo dolore, tanto più che sotto l'impero di lui ambiva conservare la sua autorità; ma dopo che fu ucciso Caracalla, previde Giulia che doveva rientrare nella sua vita privata, e non reggendo alla idea di vedersi decaduta dalla suprema grandezza, che desiderava ad ogni costo conservare, si abbandonò alla disperazione, che crebbe a dismisura allorchè Macrino successor di Caracalla, temendo i talenti di lei, comandò che uscisse da' suoi Stati. Fu allora che miseramente si decise d'irritare un cancro che la rodeva, e senza più prendere alimento volle lentamente perire di una fame divoratrice. I talenti di Giulia fecero obbliare i disordini della sua vita, ed Elagabalo di lei nipote la fè mettere al rango degli dei.

Non così di Giulia figlia di Tito, della quale è espresso il ritratto nel busto inciso a sinistra del riguardante. Le poche virtù di lei furono offuscate dalla vita dissoluta menata presso di Domiziano, il quale per una di quelle aberrazioni del cuore umano la rifiutò allorchè Tito di lei padre voleva a lui unirla in isposa, e l'amò poi perdutamente allorchè la vide maritata a Sabino, di modo tale che fè as-

sassinare Sabino e ripudiò la moglie Domizia. E sebbene dopo morte fosse elevata Giulia al rango delle divinità, non ha potuto obbliar la posterità ch'essa fosse stata la causa dello assassinio di suo marito e del divorzio di Domiziano.

Bello è il ritratto della consorte di Severo, pettinata secondo il costume di quel secolo: il busto su cui è riportato è panneggiato in modo che lascia scoperto l'omero sinistro, il che dà un'aria di leggiadria a questo accurato lavoro, da far veramente onore all' ultimo tempo della buona scultura romana, se un barbaro scarpello moderno non ne avesse ritoccato in gran parte i grandiosi e vaghi lineamenti.

Più bello ancora è il busto di Giulia di Tito. Un gran *touppé* sparso di ricci forati che ad arco si alza sulla fronte lascia pendente di qua e di là un gruppetto di cincinni: questa strana acconciatura non pare che si confaccia alla bellezza cotanto decantata di Giulia, poichè rende la sua testa alquanto goffa e pesante, talmente che se si dovesse giudicare da questo ritratto marmoreo non potrebbe disconvenirsi che la mole di tale acconciatura opprime ed offende le belle forme e le

dilicate fattezze del sembiante; seppur non voglia dirsi che questo busto imitazione sia di uno di que' ritratti, a' quali gli scultori erano obbligati di fare delle vere parrucche di marmo, il che doveva produrre di necessità quell' aria pesante e grave, come in questo ritratto si ravvisa. Le donne romane, al dire del non mai abbastanza lodato Visconti, per un raffinamento di lusso cangiando spesso di moda, e portando la loro dilicatezza sino al punto di non voler soffrire di vedersi ne' loro ritratti acconciate alla vecchia moda, che potea talvolta fissare qualche epoca inopportuna, obbligaron gli scultori a trovare un ripiego da poter cangiare l'acconciatura del capo ad una immagine di marmo senza distruggerla; e da ciò pensa il lodato archeologo, che debba ripetersi la origine delle marmoree parrucche.

Oltre le poche riparazioni sofferte nel collo, ed il naso moderno, notiamo finalmente in questo busto panneggiato di tunica e manto un nastro, che, terminando con un fiocco, dall' omero destro ricade sin sotto del petto; forse uno di que' quattro fiocchi uniti a' quattro angoli del manto per allacciarlo? Ed in questo caso il manto di Giulia sa-

rebbe il manto quadrangolare , del quale parla il Winckelmann (1). Attesa però la lunghezza del nastro e la grandezza di questo fiocco potrebbe più verosimilmente supporsi che lo scultore abbia forse seguito la moda del suo tempo, in cui probabilmente le illustri romane portavano nel loro manto un gran fiocco simile a quello che si vede nel nostro busto.

Giovambatista Finati.

(1) Storia dell'arte del disegno.

Ian. Mabbarelli del. *N.º dcxx* *Raf.º Estevan sculp.*

Marte giovine — Fauno — *Figurine di bronzo, la prima alta once dieci e quattro quinti, e la seconda once otto.*

Le pregevolissime figurine delle quali ci occupiamo venner fuori dagli scavi di Ercolano l'una nel 1746, e l'altra nel 1754. Fin dal loro apparire si conciliaron l'attenzione de' dotti, ed i nostri Accademici le resero di pubblica ragione nella grande opera di Ercolano (1). La importanza nonpertanto del soggetto che presentano e del merito di arte che da pertutto vi si scorge ne ha persuasi di riprodurle in questa edizione del Real Museo Borbonico, facendole incidere nella presente tavola XXVI del volume XIII.

Presenta la prima figurina posta a dritta del riguardante Marte ancor giovane tutto nudo, e con un elmo semplicissimo in testa: egli sta fermo piantando il piè dritto innanzi al manco; protende

(1) Tom. II de' bronzi, tav. XVIII, e tav. XXXVIII e XXXIX.

la destra atteggiata in modo da reggere l'asta che or è perduta, e tiene la sinistra chiusa presso del fianco per stringere il parazonio del pari perduto. Il suo volto mostra fierezza e valore, ed il grandioso suo petto gli dà un' aria di straordinaria gagliardia. Che Marte truovisi espresso in altri monumenti nudo ed in sembianze giovanili il pruovano le molte figure che si osservano di lui e nei dipinti ercolanesi (1) e nelle medaglie; la mancanza però degli attributi dell' asta e del parazonio potrebbero lasciare qualche dubbiezza su questa denominazione; ma se si ponga mente all' elmo che intatto si conserva, alla fierezza del volto, all'andamento della figura, al petto grandioso (2) particolarmente attribuito a Marte, ed al confronto de' presso che simili monumenti, una tal dubbiezza rimarrà forse dileguata.

Ci offre la seconda un vivacissimo e giulivo Fauno in atto di saltare con le braccia orizzontalmente spiegate, stringendo nella destra un lungo tirso vittato, e poggiando tutta la persona sulla estremità del piede di questo lato. Concorrono in

(1) Tom. IV delle Pitture.

(2) Marte rappresentavasi dagli antichi pettoruto: *Nemo est feroci pectorosior Marte.* Priapeja carm. 35.

appoggio di questa denominazione oltre il particolar distintivo della coda, che nel disegno non si vede per esser posta di prospetto la figura, le corna nascenti sulla fronte, il volto agreste e le orecchie aguzze.

Molto dotte sono le annotazioni de' nostri Accademici ercolanesi su questi due importantissimi bronzi (1), alle quali rimettiamo il lettore, e specialmente a quelle sull' elmo del nostro Marte, che può corrispondere alla Casside de' Toscani, sull' asta di Marte detta Curis da' Sabini, ond' ebbe Marte il nome di Quirino, e sulla diversità fra Marte ed Enialio; come del pari sulla differenza de' Pani, de' Satiri, de' Sileni, de' Titiri, de' Silvani e de' Fauni tutti numi de' boschi e delle campagne. E soggiungiamo che queste due figurine sono fra le più belle della collezione de' bronzi, nella quale si distinguono e per l'arte e per la conservazione. E in fatti la figurina attribuita a Marte si rende molto pregevole per lo stile italico con che è eseguita, il quale si manifesta principalmente dall' umbilico in giù, d' onde la figura incomincia

(1) Tomo citato.

a sentire di quella secchezza e disposizione attratta della muscolatura. E per l'opposto il Fauno si lascia ammirare per la carnosità de' suoi muscoli, per la leggerezza di tutta la figura e per la grazia e vivacità della sua attitudine.

Giovambatista Finati.

Salvat. Romanelli del. N. dires. Raf. Esteran sculp.

Due vasi *di bronzo.*

I due bellissimi vasi di bronzo che diamo in questa tavola se dall' un de' lati ci mostrano bellezza di forme, e magistero di arte; ci apprestan dall' altro novelli esempi del modo ingegnoso con che gli antichi esprimevano per via di vaghi simboli i loro pensamenti. Perciocchè se egli è vero, come è verissimo, che questi con quelli ben sapevano armonizzare; dobbiam credere che si fossero determinati ad abbellirli come li veggiamo, perchè a contenere acqua li destinarono. E nel vero il manico del primo, là dove all' orlo si congiunge, tu il vedi partirsi in due teste di delfini, che una seppia, o un polipo, a quel che pare, si stanno inghiottendo, cosa per altro già avvertita da' greci scrittori. Ed in mezzo a que' pesci, osserverai rivolta all' interno del vaso la testa di un Ercole coperta dall' episcinio di una leonina pelle, ed attaccata colle zampe sotto il collo, come il si vede in molte medaglie, ed in parecchi vasi greci dipinti. Su la superficie poi del manico distendesi ben lavorato fogliame sul fini-

re del quale comparisce una bellissima testa muliebre colla sfendone, sotto la quale scendono le chiome divise ed increspate in varie anella. Argentei ne sono gli occhi; ma le scaglie della sua faccia ben ce la fanno ravvisare per una Nereide.

Quasi simile al descritto è l'altro vaso per la forma, la dimensione, e la foggia del manico. Se non che dove nel primo son due teste di delfino, qui ne vedi due di cigno; dove in quello è la testa di Ercole, qui comparisce un dito: dove in quello è la testa della Nereide, qui vedesi il capo di un bellissimo Bacco barbato con grossa corona di pampini, di fronde d'ellera, di uve e corimbi. Per ultimo dove sul manico evvi un fogliame, qui è un nido di acquatici uccelli cui il maschio e la femmina vanno imbeccando il cibo, a' quali cerca anche di accostarsi svolazzando a mala pena l'altro uccello che avea per misventura abbandonata la sede nativa.

Bernardo Quaranta.

Salvat. Romanelli del. N. direx. Raf. Estevan sculp.

Quattro statuette di bronzo. — *La prima e la seconda provengono dagli scavi di Pompei, la terza da quelli di Ercolano, e la quarta dal Museo Borgia.*

Delle quattro statuette di bronzo, che diamo in questa tavola, la prima rappresenta un fanciullino che si spaventa alla vista di non so che, e di questo dà chiaro indizio coll'atteggiar delle mani. La seconda un vecchio che un vaso tenuto da lui colla destra mano appoggia sul ginocchio, ed in ciò fare una movenza ti presenta curiosa d'assai, ma espressa con bel garbo. La terza poi ti mostra un vittimario, che un verre ben pasciuto, cinto il corpo della sacra benda, conduce all'ara, per ivi svenarlo colla scure, forse in sacrifizio a Diana, tale essendo la significazione di questo animale nelle romane medaglie che ricordano i giuochi secolari celebrati ad onore di quella Diva. La quarta finalmente ci mette sotto gli occhi un altro vittimario che mena un velloso ariete, probabilmente per compiere un di que' sacrifizi che dall' ariete appunto *criobolio* chiamarono gli antichi. Festo ci fa sapere che gli

omicidi per espiare il loro delitto davano ad immolare un ariete, il che dicevasi *subiicere arietem* (1), costume rammentato eziandio in una legge di Numa (2).

Bernardo Quaranta.

(1) Festo: *Subiicere arietem in libro XV. Iuris Pontificii Antistius esse ait dare arietem, qui pro se agatur, caedatur. Subiici aries dicitur, qui agitur ut caedatur: quod fit, ut ait Cincius in libris de officio Iurisconsulti, exemplo Atheniensium, apud quos expiandi gratia aries inigitur ab eo, qui scelus admisit poenae pendendae loco.*

(2) *Sei . quis . hominem . leiberum . dolo . sciens . morti . duit . pariceida esto . sei . im . imprudens . se . dolo . malo . occisit . pro . capite . occeisei et . nateis . eius . in . concione . arietem . subicito.*

Salvat. Romanelli del. *N. dirax.* *And. Russo sculp.*

Licurgo -- *Vaso fittile alto palmo uno ed once tre e mezzo, per palmo uno ed un quinto di diametro.*

Varj eroi dell' antichità ebbero il nome di Licurgo. Fra questi due furono i più famosi, il Re degli Edoni nella Tracia, e il Legislatore di Sparta. Nel chiarire il subietto espresso nel vase Italo-greco che abbiam sott' occhio, ci occuperemo del primo, il quale è pur ricordato da Omero, e non poca materia somministrò agli altri poeti dell' antichità nelle loro allegoriche finzioni. Questo audace Signor degli Edoni, figliuolo di Driante, combatteva con pari temerità e valore gli uomini e gli dei, e non temè d' inseguire in un bosco sacro della Tracia le sacerdotesse di Bacco, che spaventate dal di lui furore, gittaron via i loro tirsi e si diedero alla fuga. Lo stesso Bacco rifuggì dal furibondo impeto di quel valoroso, e si precipitò nel mare, ove Tetide lo accolse, e durò fatica a rimetterlo dallo spavento (1). Secondo Apollodoro,

(1) Questo racconto tramandatoci da Omero è conseguitato dalla punizione

Licurgo giunse ad imprigionare tutta la corte di Bacco, del che irritato il nume, lo punì rendendolo frenetico in modo, che credendo egli di tagliare de' ceppi di vite, uccise il proprio figlio e si tagliò da sè stesso le gambe.

La scena espressa dalle due figure dipinte sulla faccia principale di questo vase presenta per lo appunto il momento in cui Licurgo sta per uccidere il figlio credendo di tagliare alcun ceppo di vite. In ginocchio con le braccia e mani spiegate in alto invano prega lo spaventato figliuolo per rattenere il colpo di scure che 'l forsennato padre sta per vibrargli sul petto : il suo atteggiamento aggiustato in modo da far comprendere la decisione di vibrare, il suo volto fisso nell' oggetto che vuol percuotere, mostrano abbastanza che Licurgo è fuor di sè e non avverte i prieghi ed i clamori dell' infelice suo figliuolo. Licurgo è barbato e non ha altre vestimenta che un manto fimbriato svolazzante e ricadente a tergo, e solamente affibbiato in mezzo della clavicola, ed eleganti coturni alle gambe con rivolta di pelle di fiera. Il figlio è im-

di Licurgo riferita dal Poeta stesso. Ei soggiunge che offesi tutti gli dei, Giove lo rendette cieco, e ben presto l'odio che gli dei avevan concepito di lui, gli produsse la morte.

berbe ed ha le stesse vestimenta del padre, se non che il manto che tien gittato sul braccio è semplicissimo, ed i calzari non han rivolta. L'azione si passa presso di una colonna dorica, e fra il padre ed il figlio è scritto a linea della testa del primo ΛΥΚΟΡΓΟΣ, il che sembra che non lasci dubbio sulla divinazione del subietto.

Nel riverso del vaso son dipinte tre figure, due delle quali sono intente a ragionar con un efèbo avviluppato in un sinuoso manto, e quella ch'è nel mezzo gli presenta un cantaro, a quel che sembra. Nel campo fra le due donne è al solito sospesa una *sfera*, la quale per ciò che abbiam nella tavola XV riferito, fa attribuire questa rappresentazione a ginnastico soggetto.

Giovambatista Finati.

*

Lud. Russo del et sculp *N° dieci.*

And. Rupic del. et sculp. *½ dim.*

Due lapidi Saraceniche: *la prima alta pal. 3 once 9 larga pal. 2 la seconda alta palmo 1 once 6 larga pal. 2 oncia 1 1/2.*

Quando colla tav. XV del vol. XII di questa opera due bronzi arabici pubblicai, lamentarono alcuni la mancanza di ogni notizia della origine, e de' fatti degli Arabi appo noi; senza por mente che ciò non ha luogo in articoli, de' quali lo spazio è sovente all' oggetto de' medesimi angusto. Epperò, serbando ad altro tempo il resto, solo a' nostri, che della veracità del P. Andres in favore degli Arabi dubitarono, raccomando che sieno certi, avere l' uomo illustre non tutto il merito prodotto di quelli in fatto di scienze, lettere, arti, e politica: immeritamente per alcune delle nostre stampe, e gli Arabi *barbari*, e la loro logica barbara, o arabica appellarsi; poichè posseggono da più secoli un' analisi ideologica di lingua nell' اعراب, e نحو, della quale mancò l' Europa: ciecamente loro negarsi il gusto poetico, fino la

scrittura innanzi Maometto: e con poca verità profferirsi la sentenza, *gli Arabi solo compendiarono, o in propria lingua voltarono i libri de' Greci*; perciocchè questa rispetto alle sole scienze è vera in parte; non in quanto alle storie, alle poesie, alle leggi, alle consuetudini, ai romanzi, ai comenti religiosi, ai trattati di morale, alla Geografia asiatica, ed africana; e a tutt'altro, in che i Greci nulla hanno di comune con loro. Ma si grida per le stragi, per le rovine dagli Arabi nelle nostre contrade commesse. Essi furono alle stragi, alle rovine invitati; indi da' bisogni di reciproca vendetta, e talvolta da traditevoli transazioni de' socii a più gravi violenze incitati (1): pure con fedeltà, e valore ai nostri Re Normanni e Svevi grandemente giovarono nella dubbia fortuna; specialmente nell'estrema ora al prode

(1) Fra i molti scrittori del medio evo ved. in prima i cenni di Erchemperto presso Carus. *Bibl. Hist. etc. tom. 1.* nella *hist. Surac.* dalla pag. 81 alla 84; l'Ostiense, Arnolfo, ed altri per intendere di alcune smoderate uccisioni, e distruzioni operate da'Saraceni, i veri motivi. Vedi *Theophan. in Chronolog.* e *Niceph. in Chron.* presso Murat. *annal. d'Ital.* an. 613; che essi la causa fatale narrano, per cui gli Arabi dall'imperatore Greco disertarono, ed unironsi a Maometto. Un uffiziale non pagò loro il soldo, ritornandosi dalla guerra, e disse, *non bastano i danari per pagare i soldati, e vorremo pensare a questi cani, agli Arabi?*

Manfredi. Ma lasciamo di questo, per trattare il propostoci argomento.

Pompeo Sarnelli (1) nel 1696 dette a luce il disegno di quattro lapidi Saraceniche, in Pozzuoli fabbricate nel muro di Giovanna Calzola, 55 passi lontano dal seggio della nobiltà Puteolana; Adriano Relando (2) nel 1704 ne pubblicò la versione latina colla lezione in caratteri arabici recenti: l'abate de Longuerüe per mezzo del Montfaucon nel 1699 partecipò una quasi simile versione latina, senza lezione arabica delle parole incise sugli originali, al signor Boulifon (3). Rosario Gregorio (4), riproducendo il disegno, adottò la interpretazione di Relando, e soggiunse *cum qua fere illa abatis de Longuerüe congruit*, pag. 144. Delle mentovate quattro lapidi la più antica, del 1020 è ora proprietà del sig. Prin-

(1) *Guida de' forestieri per Pozzuoli*, Napoli, 1696. Questa edizione non ho potuto avere sott'occhio.

(2) *Dissert. de marmorib. Puteol. et num. arab. etc. Trajecti Batav.* 1704.

(3) Sarnelli nel citato libro, ital. e franc. Napoli 1702, pag. 70, e dalla pag. 307 alla 312.

(4) *Rer. Arabic. quae ad hist. Sic. spect. ampl. collect.* pag. 144, 152, 160, e 161.

Ant. Russo del et sculp *N° dieci.*

And. Bufo del. et sculp. N.º diver.

Due lapidi Saraceniche: *la prima alta pal. 3 once 9 larga pal. 2 la seconda alta palmo 1 once 6 larga pal. 2 oncia 1 1/2.*

Quando colla tav. XV del vol. XII di questa opera due bronzi arabici pubblicai, lamentarono alcuni la mancanza di ogni notizia della origine, e de' fatti degli Arabi appo noi; senza por mente che ciò non ha luogo in articoli, de' quali lo spazio è sovente all' oggetto de'medesimi angusto. Epperò, serbando ad altro tempo il resto, solo a' nostri, che della veracità del P. Andres in favore degli Arabi dubitarono, raccomando che sieno certi, avere l' uomo illustre non tutto il merito prodotto di quelli in fatto di scienze, lettere, arti, e politica: immeritamente per alcune delle nostre stampe, e gli Arabi *barbari*, e la loro logica barbara, o arabica appellarsi; poichè posseggono da più secoli un' analisi ideologica di lingua nell' اعراب, e نحو, della quale mancò l' Europa: ciecamente loro negarsi il gusto poetico, fino la

scrittura innanzi Maometto: e con poca verità profferirsi la sentenza, *gli Arabi solo compendiarono, o in propria lingua voltarono i libri de' Greci;* perciocchè questa rispetto alle sole scienze è vera in parte; non in quanto alle storie, alle poesie, alle leggi, alle consuetudini, ai romanzi, ai comenti religiosi, ai trattati di morale, alla Geografia asiatica, ed africana; e a tutt'altro, in che i Greci nulla hanno di comune con loro. Ma si grida per le stragi, per le rovine dagli Arabi nelle nostre contrade commesse. Essi furono alle stragi, alle rovine invitati; indi da' bisogni di reciproca vendetta, e talvolta da traditevoli transazioni de' socii a più gravi violenze incitati (1): pure con fedeltà, e valore ai nostri Re Normanni e Svevi grandemente giovarono nella dubbia fortuna; specialmente nell'estrema ora al prode

(1) Fra i molti scrittori del medio evo ved. in prima i cenni di Erchemperto presso Carus. *Bibl. Hist. etc. tom. 1.* nella *hist. Sarac.* dalla pag. 81 alla 84; l'Ostiense, Arnolfo, ed altri per intendere di alcune smoderate uccisioni, e distruzioni operate da' Saraceni, i veri motivi. Vedi *Theophan. in Chronolog.* e *Niceph. in Chron.* presso Murat. *annal. d' Ital.* an. 613; che essi la causa fatale narrano, per cui gli Arabi dall'imperatore Greco disertarono, ed unironsi a Maometto. Un uffiziale non pagò loro il soldo, ritornandosi dalla guerra, e disse, *non bastano i danari per pagare i soldati, e vorremo pensare a questi cani, agli Arabi?*

Manfredi. Ma lasciamo di questo, per trattare il propostoci argomento.

Pompeo Sarnelli (1) nel 1696 dette a luce il disegno di quattro lapidi Saraceniche, in Pozzuoli fabbricate nel muro di Giovanna Calzola, 35 passi lontano dal seggio della nobiltà Puteolana; Adriano Relando (2) nel 1704 ne pubblicò la versione latina colla lezione in caratteri arabici recenti: l'abate de Longuerüe per mezzo del Montfaucon nel 1699 partecipò una quasi simile versione latina, senza lezione arabica delle parole incise sugli originali, al signor Boulifon (3). Rosario Gregorio (4), riproducendo il disegno, adottò la interpretazione di Relando, e soggiunse *cum qua fere illa abatis de Longuerüe congruit*, pag. 144. Delle mentovate quattro lapidi la più antica, del 1020 è ora proprietà del sig. Prin-

(1) *Guida de' forestieri per Pozzuoli*, Napoli, 1696. Questa edizione non ho potuto avere sott'occhio.

(2) *Dissert. de marmorib. Puteol. et num. arab. etc. Trajecti Batav.* 1704.

(3) Sarnelli nel citato libro, ital. e franc. Napoli 1702, pag. 70, e dalla pag. 307 alla 312.

(4) *Rer. Arabic. quae ad hist. Sic. spect. ampl. collect.* pag. 144, 152, 160, e 161.

cipe di San Giorgio; due disparvero da Pozzuoli o da Napoli, o forse da Portici; la sola segnata col n.° 1. di questa tav. è nel nostro Museo: nel quale curai di depositare l'altra del n.° 2, in Pozzuoli nel largo Malva disotterrata verso febbrajo del 1834, ove scavavasi per impiantarvi alberi da ombra; e che l'illustre Rosini m'inviò per l'analoga spiegazione. Il Museo Borbonico oltre a queste ha altre due lapidi sepolcrali in forma cilindrica, e la metà di quella detta di Daniele: tutte sono cinque.

Esse sono con caratteri in rilievo, non rarissimi alla Italia del medio evo, e quasi comuni agli Orientali, non pure sulle grandi pietre marmoree, o calcaree, ma sulle piccole gemme altresì, quando i caratteri riportarsi non debbono sulle cere, o carte; delle quali gemme molte ho viste, alcune elegantissime presso il sig. Stewart in Napoli. La forma de' caratteri su i nostri marmi Saracenici è delle più eleganti tra le denominate Cufiche; della quale forma sarà discorso altrove.

Donde le lapidi annunziate dal Sarnelli, e l'altra salvata dal Rosini pervennero a Pozzuoli? Lon-

guerüe (1) una stazione di Saraceni ammette in quella città, per la contemporanea dimora degli stessi nel nostro regno. Ros. Gregorio, non vedendo quella opinione da speciale autorità istorica munita, così parla, *cum in tempora Northmannica incidant*, NONNISI *ab Saracenis* SICULIS *exarata fuisse* (marmora) *nemo sanae mentis negaverit:* e noverando più incursioni Saraceniche, quella dell' Emiro el-Aċhal nel 1019; le altre da Lupo Protospata tramandate sotto gli anni 988, 991, 994, 998, 1002, 1003, 1009, 1016, e 1020, sopra terre di Puglia, e Calabria, inferisce, *ex quibus omnibus facile est conjicere, nonnisi ab Saracenis* SICULIS *hos lapides fuisse exaratos. Quam vero ob rationem Puteolis haec erecta, vel eo* TRANSLATA *fuerint, me nescire ingenue fateor.* Pur tuttavia contro l'avviso del dotto critico osserveremo, non certa autrice

(1) Presso Sarnelli, ediz. del 1702, pag. 311 ... *doctor Muhammedanus commorabatur Puteolis, ubi obiit die XVI martii anni Christi MXXI, cum tunc rerum fere potirentur Saraceni in Campania, Apulia, et Brutiis. Nihil mirum, quod Saraceni religionem suam publice Puteolis profitentes usque ad finem saeculi XII videantur in quatuor inscriptionibus sepulcralibus: illi enim usque ad finem saeculi XIII in Sicilia, et Neapolitano regno manserunt. Hos tandem expulit Carolus Andegavensis* etc.

di quei marmi essere la mano di Arabi Siculi; quasi certa per tutte le probabilità di storia quella di Arabi Campani, o Calabri, o Pugliesi, specialmente degli Arabi residenti in Pozzuoli, Cuma, Miseno, e contorni; de' quali ultimi non mancano notizie dalla storia per attenerci alla opera de' Saraceni di Sicilia.

Suppone Gregorio non altronde, che da Sicilia, gli Arabi quà incorsi. Di là essi vennero una, e più volte; ma da Africa direttamente giunsero, ed in Africa tornarono i Saraceni dell'846 pei fatti sotto Roma, e Gaeta (1); nel qual tempo de' Saraceni nostri altri tenevano dall'Emiro Siculo, altri dal divano di Egitto. Africani Mori da Spagna, invitati per la fazione di Siconolfo sotto Benevento nell'845 (2)

(1) Ubaldo li dice *Saraceni di Sicilia e Calabria*, perchè d'ordinario non toccavano gli Africani sponde di queste più lontane, se non riuniti ai correligionarii delle mentovate regioni. Ved. di Meo *annali storico diplom. ann. 846,* tom. 4.

(2) Erchemperto, anno 848 spiega con proprietà la causa dell'invito: *atque ut dici solet* malae arbori malus nodus infigendus est, *contra Agarenos Radelchisii* LYBICOS, *Ismaelitas* HISPANOS *ascivit; iisque invicem etc.* Il *Chron. Volturn.* ricorda in quegli anni, nell'843 un arrivo di Saraceni da Africa, ed Asia anche sopra Sicilia, ved. Murat. *Rer. Italic. t. I. p. 2. pag. 390.* Da Spagna parimenti ne pervenivano a Sicilia, come nel 1027 sotto il Qaid Mamun, ved. presso Murat. ivi, la presa di Siracusa. Sovente tutti costoro volgevansi, appena quà giunti, alle più utili bandiere, e collegati agivano, o sopra Sicilia, o sulle nostre terre.

corsero contro i Saraceni Africani, ed i Beneventani comandati da Radelgiso. Africano fu il grande esercito capitanato dal figlio d'Ibrahim, qua giunto nel 901 a rompere de' Saraceni l'alleanza coi Greci, e a punire la ribellione degli Arabi di Sicilia; esercito, che procedendo per Calabria e Sicilia, molta gente uccise; di che parlano l'annalista Salernitano, e Giovanni Diacono presso il P. di Meo (1). Ed in quei giorni forti erano sul Garigliano (2) gli Arabi con numerosa famiglia fin da venti anni, cioè dall'881; di modo che senza supporre da Sicilia sulla Campania incursioni Saraceniche, mancando la speciale nota istorica, più agevole sembra il dedurle dal Garigliano, in tempi all'epoche dal Gregorio citate anteriori. Gioverà qui riferire l'avviso del di Meo, quando scrive all'anno 871 *n. 10, tom. 4,* da Ubaldo » i Sara- » ceni ammessi dal Duca Sergio avere in Napoli per » consenso di lui furti e stragi gravissime usato:

(1) Ivi an. 901, n. 3, tom. 5.

(2) Reputo il nome Garigliano, anticamente Liri, derivato dall' arab. غريل, *garìl, parte stagnante dell' acqua, non potabile, produttrice d' insetti.* La denominazione Garigliano incomincia dall'epoca degli Arabi, siccome scrissi al sig. Notarjanni di Gaeta; il quale ritrovava appunto la qualità melmosa della etimologia nella parte del fiume Liri, vicina alla stazione de' Saraceni.

*

quando li ricorda » divisi sotto diversi Sovrani; in » guerra spesso tra loro, o nella Sicilia, o nella Cala- » bria »: e quando conchiude » Sergio dunque doveva » esser confederato coi Saraceni di *Spagna* ». Derivarono adunque, non dalla sola Sicilia i Saraceni alle nostre contrade: talvolta anzi ai pervenuti da Africa si unirono i chiamati, o i venuti da Sicilia: così al dire di Arnolfo presso Pratilli *tom. 3*, Chron. Sarac. Calabr. *anno 904*, *Abstaël* (venuto da Africa) *caput Saracenorum obsedit Scillatium, et comprehendit eum, et omnes cives occidi iussit, et alios captivos ad Africam misit, et ipse cum suis coepit habitare in Scillatio:* ed all' anno 905, *Magna turba Saracenorum de Cicilia venit, et unionem fecit cum gente Abstaëlis in Scillatio.* Ciò indicano molti altri fatti, non giunti cioè dalla sola Sicilia in Calabria, Puglia, e Campania i Saraceni.

Le incursioni poi dal Gregorio addotte non pruovano l'assunto di lui; perocchè in esse nè di Saraceni Siculi è parola, nè di stazione di loro in Pozzuoli, o luoghi vicini. L'Emiro el-Achal combattè في بلاد العدو الكفرة *sopra terra di nemici infedeli*:

questi eran bene e i Greci, e parte degli Arabi in Sicilia, siccome è manifesto dal luogo di Noueiro, cap. X (1). Veniamo alle incursioni dedotte dal Protospata. I Saraceni del 991 in Taranto contro Astone o Azzone non sono dallo scrittore detti Siculi; nè quelli del 994 sopra Matera, nè quelli di tutte le susseguenti incursioni citate. È notevole anzi in quella del 1020 (2) la numerosa oste saracenica nelle nostre province vivente, e tale, che durò forte guerra contro l'impero, sotto Raico, non Saraceno Siculo, ma nobile Pugliese. Queste memorie dallo scrittore nostro, da Lupo Protospata togliendosi, il quale i fatti de' nostri uomini, e delle nostre terre discorre, non possono mai definirci Siculi quei Saraceni; perciocchè di costoro molti erano quì: e la derivazione speciale *da Sicilia* lo storico non adopera: quale menzione fu bene da Lupo, e dagli altri scrittori all' uopo scolpita con chiare note per le incursioni da Sicilia. Parimente dicasi de' Greci, Normanni ec. delle epoche prossime. Quan-

(1) Ros. Greg. *rer. arab.* etc. pag. 22. Gli Arabi là guerreggiavano.
(2) Ved. di Meo ann. 1020. tom. 7.

do uno scrittore non afferma la loro venuta da provincia vicina, conviene riconoscerli del luogo stesso degli avvenimenti, se in quello avevano essi una dimora, o nei contorni. Saraceni nel regno al di qua del Faro aveano stanza: dunque, non avendo gli Storici da Sicilia quelle incursioni notate, potettero gli avvenimenti, e le persone da' luoghi del regno istesso derivare. Sola la incursione del 988 è da Lupo così ricordata: *anno 988 indict. prima depopulaverunt Saraceni vicos Barenses, et viros ac mulieres in Siciliam captivos duxerunt.* Voglio aggiungerne io altra simile del 977: *anno 977 incenderunt Agareni civitatem Oriae, et cunctum vulgus in Siciliam deduxerunt.* Caruso (1) segnò con caratteri corsivi quei periodi della cronaca, come quelli, che i Saraceni Siculi riguardassero; ed io ricordo avere egli ritenuto appunto (2) per lo bottino riportato in Sicilia da Bari, Siculi quei soli Saraceni del 988, non gli altri. Quindi Gregorio mal sostiene Siculi senza speciale menzione degli storici quei Sa-

(1) Tom. 1. pag. 37.

(2) Nelle pagine prossime al *Chron.* di Lupo.

raceni appo noi: male quindi inferisce da' Siculi lavorate le lapidi di Pozzuoli.

Fin qui abbiam detto non arrivati da sola Sicilia i Saraceni, neanche quelli delle incursioni citate dal Gregorio: ora per lo stesso argomento da lui per la Sicilia usato nel dire Siculi i monumenti in Sicilia rinvenuti, diremo da Saraceni Campani, Calabri, o Pugliesi lavorate in Pozzuoli le lapidi; perciocchè essi ivi anche furono, conquistandone i contorni.

Discorriamo in pria di Ponza e Miseno - Giovanni Diacono (1). *In eodem denique tempore, Theophilo mortuo, filioque eius Michaëlio imperante, multorum naves Saracenorum, latrocinari per Italiam cupientium,* PONTIAS *ire decreverunt. Tunc Sergius Consul, una cum Amalphitanis, Cajetanisque, ac Surrentinis non in multitudine populorum, sed in misericordia Domini, et huius episcopi* (Giovanni) *precibus confisus, bellum cum eis est aggressus. Quibus de-*

(1) Chron. presso Murat. *t. 2. rer. Ital. part. 2, p. 1046, n. 5,* e *t. 1, par. 2, pag. 317.* Assem. Gius. Sim. *Ital. Hist. Script. t. 4, c. 6, n. 31* e segg. Leggi Assemani più che di Meo per la pienezza delle notizie, non per la data dell' anno.

victis, Domino protegente, celeriter triumphavit. Perinde vero illorum Ismaelitum victoriam adeptus est, qui Licosiae latitabant. Propterea magnus exercitus PANORMITANORUM (1) *adveniens,* CASTELLUM MISENATIUM *comprehendit. Ac inde Africani in forti brachio, omnem hanc regionem devastare cupientes, Romam supervenerunt etc.* Consentanee seguono presso l' Assemani le memorie di Scrittori posteriori circa la presa di Miseno fatta dagli Arabi nell' 846 secondo esso, nell' 845 secondo di Meo (2). Vissero in quella epoca così potenti i Saraceni, e numerosi nelle nostre contrade, fin dacchè nell' 836 avevali contro Sicardo di Benevento Andrea Duca di Napoli invitati, e per quasi ottant' anni, non pure sulle nostre province, ma per buona parte d' Italia eziandio, che Liutprando (3) giunse a dire: *Eodem tempore Saraceni ab Africa ratibus exeuntes, Calabriam, Apuliam, Beneventum, Romanorum etiam civitates ita occupaverunt, ut unamquamque civitatem mediam Ro-*

(1) Intendi Saraceni di Palermo.

(2) A d. an.

(3) *Hist. lib. 2, cap. 12.* presso Murat. *tom. 2, par. 1, pag. 440. Rer. Ital.*

mani (1) *obtinerent, mediam Africani* (2). La nostra istoria in Calabria, in Brindisi, in Taranto, e molti punti di Puglia, in Benevento, in Amalfi, in Napoli, in Gaeta, in Montecasino, in Salerno, al Garigliano, e in cento altri luoghi rammenta eserciti Saraceni durante i secoli nono, e decimo. Dopo Ponza, e Miseno, raggruppando le notizie de' varii fatti, sembra che essi, perchè fermi in punto vantaggioso, nell' 846 rivolsero le loro mire alla conquista della Campania, e giunsero a Roma: laonde Ludovico Muratori senza esitare scriveva (3) all'anno 846. *Cresceva ogni dì più la superbia de' Saraceni, da che ebbero conquistata la Sicilia, e la Calabria . . . . : A tanto vennero, che in questo anno partiti dall'Africa, o pure dal* CASTELLO DI MISENO, DOVE GIÀ S'ERANO ANNIDATI, *con un potente stuolo di navi, ed entrati nel Tevere, arrivarono fin sotto Roma.* Circa il fatto di Miseno, la traslocazione de' corpi de' Santi Sozio, e Severino, la unità delle Chiese, Napolitana e Misenate, la

(1) Intende gl' Italiani.

(2) Leggi il testo pr. Assem. tom. 2. c. 12. n. 12.

(3) *Annal. d' Ital.*

distruzione del Castello Lucullano ordinata da' signori di Napoli per tema che gli Africani già potentissimi non lo occupassero, e da esso sopra Napoli piombassero, vedi di Meo (1), ed Assemani nelle mentovate pagine.

Pozzuoli e Cuma — Arnolfo (2) all'anno 939, *Saraceni excurrerunt usque Neapolim; multos captivos fecere, et devastaverunt varia loca, praecipue* Puczolum. È noto essere stati compresi, comechè non continua serie di Conti ci abbiano tramandato gli Storici, nel Ducato di Napoli i contadi Pozzuoli, e Cuma. Ubaldo (3) senza la menzione *praecipue Puczolum,* quella devastazione rammenta alla stessa data sotto il Duca Giovanni. In quanto a Cuma non costandomi finora la presa di lei per mano di Arabi, pei motivi seguenti riterrò con Pratilli avvenuta detta presa innanzi alla visita dell'imperatore Ottone, sotto il ducato dello stesso Giovanni,

(1) Ann. 901, sotto Gregorio Duca, e Stefano Vescovo.

(2) Presso Pratilli *Hist. Princ. Langob. tom. 3*, *pag. 288. Chron. Arnulphi Monachi.*

(3) In *Chron. Duc. Neap. anno 937*, presso Prat. *tom. 3*, *cap. 20.*

della quale il Pratilli (1) discorre, *Imo et castrum Cumanum sibi invisendum fuit* (*ut illud fortasse reaedificari mandaret , a Saracenis iampridem destructum*); salva però la ragione de' giudizii del Pratilli, priva talvolta di dati certi. Egli, adducendo de' diplomi in riguardo alle proprietà del castello, ripete, *restitutum igitur fuerat Cumanum Castrum, postquam a Saracenis destructum fuerat , etc.* Se non che bene nel difetto di precise tradizioni scritte reputava il Pratilli, senza premettervi dubitazioni, quel Castello preso da' Saraceni per quanto altro di essi è narrato in quel periodo di tempo su quella parte del ducato di Napoli, dalla quale essi non mai erano dispariti, e di cui le contrade vicine occuparono, e combatterono incessantemente (2), fino a tutto il decimo secolo. Nel 982 il fedele Ubaldo (3) di sede vicina a Napoli ne li rammenta, deva-

(1) Prat. ivi *pag. 65. in not.*

(2) Consulta tra le altre epoche quella del famoso Atanasio Vescovo, e Duca di Napoli nell'884, e tutti gli altri anni di suo governo presso di Meo, *tom. 4* e *5*; l'anteriore 871, sotto il ducato di Sergio, *tom. 4.* Leggi il fatto di Docibile duca di Gaeta nell' 881, presso lo stesso annalista.

(3) Presso Prat. *t. 3. pag. 71. Anno quinto sui regiminis* (di Sergio) *Saraceni memores iniuriarum eis factarum a dominis ducibus Marino et Johanne, annuum*

*

statori del territorio sotto il ducato di Sergio, e così pericolosi vicini, che questi dovette tenere in custodia del porto quattro navi, e cinque in corso contro le possibili nuove incursioni. Queste cose precedono l'epoche citate da Gregorio, e ci pruovano la lunga vita di Saraceni in Pozzuoli, e contorni. Le lapidi adunque là debbono dirsi lavorate, ove si rinvennero.

Il fin qui esposto accenna ai fatti, e a dimora di Saraceni in Miseno, Cuma, e Pozzuoli, luoghi eminentemente utili alla lor guerra per i sussidii, e le ritirate, che prestava il mare; e luoghi sulla costa, che per due secoli non cessarono di attaccare, malgrado che respinti ne tornassero sovente con gravi danni, sopratutto da Napoli, e da Salerno: de' quali fatti qui non è tollerabile il novero, come non l'è delle memorie riguardanti ad alleanze, o stazioni Saraceniche vicin di Pozzuoli, Cuma, e Miseno.

intenderunt ad affligendum Neapolim modis omnibus, quibus possent. Venerunt cum magno stolo galearum et navium, descenderunt in terram armati, et perrexerunt per totum territorium, devastantes arbores, vineta, silvas, casamentaque per quatuor dies, et postea ad galeas redientes recesserunt ad propria... Dux Sergius ad evitanda majora damna, quae contingere poterant ex illorum incursionibus, fecit armare quatuor naves pro custodia et securitate navium, et alias quinque in cursu contra eos.

Nè ci si opponga che non la costante dimora, ma la sola conquista la storia rimembra; perciocchè valutando insieme le innumerevoli correrie di loro sulle città vicine per due secoli; la loro conquista di punti, da' quali più, che d' altronde procedessero con vantaggio (1), e ciò dal nono all' undecimo secolo: inoltre gl' indizii ineluttabili de' proprii monumenti sepolcrali, i quali

(1) Gli Arabi conquistate, e distrutte le fortezze nemiche, sovente usarono restaurarle al proprio vantaggio. Così fecero di Siracusa: fu essa nell'878 in miserando modo da quelli insanguinata, deserta, arsa; *Caeterum Syracusas arcem Siciliae principem, urbem situ, portuque munitam, Saraceni haud multo post adversum imperatores Orientis, a quorum imperio avulserant, rursum instaurarunt, sibique ipsis munivere etc.*; così il Gesuita Gaetano, annotando alla lettera del monaco Teodosio presso Carus. *Bibl. Hist. tom. 1. Hist. Sarac. Sic.* pag. 37. Quando fu solo oggetto un bottino, abbandonarono i luoghi combattuti e distrutti; ma quando forti posizioni sul mare giunsero a vincere, tuttochè, espugnatele, per troppa uccisione, e per incendio inutili le rendessero, colà nondimeno riportarono le mani ristauratrici, onde distruttrici levate le aveano. Quindi Bari, Taranto, il Garigliano, Brindisi, Salerno, la costa da Napoli a Gaeta, meritarono i loro più dolorosi stenti: in alcuni di questi luoghi dominarono per molti anni, poco curando i mediterranei. Perchè lasciare Miseno, Pozzuoli, Cuma? specialmente Miseno, ove oltre gli apprndi di commercio, si faceva scala nei tempi di poco anteriori alla conquista fattane da' Saraceni? Papa Martino V, quando conducevasi prigioniero in Oriente, nel 653, dall'esarco Calliopa, ivi fece scala: vedi Murat. *d. an.* Vicin di Miseno sento esistere ruderi, e memoria di un Castello Saraceno. E Pozzuoli, parte del ducato di Napoli, valeva tanto, che Pandolfo IV di Capua curò di occuparla dopo Napoli, nel 1027. Sergio IV, che ricuperò il suo Ducato di Napoli nel 1030, non potè riavere Pozzuoli: Suo figlio Giovanni

toccano ad intervalli i secoli undecimo e duodecimo, e precisamente gli anni 1020, 1080, 1129, e 1180; i quali non potevano, se non in sede ferma, ergersi, ed eretti in luoghi di transito, si sarebbero per odio, o per religione distrutti; monumenti, che, esclusa la causa di sopra arguita, la propria origine altrimenti non trovano, la dimora di essi sembra aver seguito la conquista di que' luoghi. E forza è inferire dalla storia, Pozzuoli aver dato stanza e vita a de' Saraceni, autori delle lapidi finora note: e questi ivi, o ne' contorni vivendo, o nascendo per tre secoli, doversi Saraceni Campani più, che Siculi appellare, comechè da Sicilia ne fossero giunti. Ma non voglia mai obliarsi, che più da Africa, meno da Sicilia quà pervennero in varia epoca i Saraceni; che quà furono perenni come di uomini stabiliti le incursioni tanto, che spesso gli

dovette riconquistarla con un esercito nel 1046, siccome il dotto di Meo a d.° anno, n. 5, tom. 7. In quel tempo erano i Saraceni nostri tanto forti, che con quei di Calabria, e Puglia Costantino Monomaco, disperando di sostenere altrimenti la sua sovranità in queste contrade, strinse alleanza, nel 1044, contro la prepotente fortuna di Guaimario, riconosciuto già Duca di Puglia da' Normanni: ved. di Meo a d.° anno n. 3. È adunque probabile, che Cuma, Miseno, Pozzuoli, occupati, o vinti da' Saraceni, fossero stati da loro conservati, come punti utili, o necessarii.

scrittori, ignorando la speciale origine di ciascuna di esse, usarono dire i Saraceni, e gli Africani, *venuti da Sicilia, o da Calabria;* e ciò un secolo e più innanzi gli avvenimenti de' Saraceni in Calabria, rimembrati dal dotto Gregorio; che la differenza tra gli Arabi di Sicilia, e quelli della nostra contrada è nella ferma dominazione, da' primi tenuta con titolo sovrano in grandi Città, mancata ai secondi; non nella loro esistenza o dimora, e per qualche epoca forse nemmeno nel numero. All' uopo bastano le cronache di Lupo Protospata, di Erchemperto, del monaco Arnolfo.

Con queste osservazioni non tentiamo la quistione dell' altra stazione di Saraceni in Agrópoli dall' 868; nè di quelli alle radici del Vesuvio, al dir di Erchemperto, ai quali Atanasio chiamava per Re da Sicilia *Suchaimo*. Il Pratilli ne sostiene la vera residenza *ab ostio Sarni fluminis ad Rhaetinam, et Leucopetrae scopulum usque*. Eravi il proverbio riferito dal Caracciolo, *quattro sono li luoghi della Saracina, Portici, Cremano, la Torre, e Resina;* di che tutto di Meo all' anno 881.

E perchè verbalmente alcuno al nostro assunto oppose, il caso, o la cura di un antiquario avrà condotto a Pozzuoli quelle lapidi, giacchè non sono su' propri avelli ivi collocate, noi, messa nel nulla tutta la pruova istorica, domanderemo, qual caso, o cura di antiquario avrà riposto così rotta sotto il terreno la pietra rinvenuta nel 1834 dal Rosini? Perchè invece non convenire che, debellati quei distruttori delle proprie persone, e fino delle case, abbiano i naturali, o i conquistatori di Pozzuoli, e per giustissimo sdegno, e per religione, spezzate, disperse le tombe de' nemici? e quindi infrante, o sane le abbiano in parte usate quali pietre a nuove fabbricazioni, come le quattro prodotte dal Sarnelli nella casa di Giovanna Calzola, in parte abbandonate le abbiano, come cosa di niun momento?

Ciò per ora basta al proposto argomento; che riprenderò per altri monumenti: intanto passo alla interpretazione dei caratteri, leggendo in essi quanto mi è chiaro, e coll' esatto disegno proponendo ai dotti, che con più di tranquillità, e sagacia potessero studiarvi, le linee da me non bene intese.

Iscrizione prima.

بسم الله الر
حمن الرحيم وصلي
الله علي النبي محمد
وعلي اله وسلم
كل نفس ذايقة الموت
وانما توفون اجوركم يوم القيامة
فمن زحزح عن النار وادخل الجنة فقد ف
از وما الحياة الدنيا الا متاع الغرور هذا قبر
محمد بن ابن سعاده توفي ليلة الجمعة الا
ربع عشر خلون من شهر رمضان من
سنة ثلث وسبعين واربعما
ية وهو يشهد ان لا ا
له الا الله وحده لا شر
يك له وان محمدا عبده ور
سوله صلي الله عليه وعلي اله وسلم تسليما
ولله العزه والبقا وعلي خلقه كتب الفنا وفي
رسوله افتنوه وعزا (وعدا) قل هو نبا عظيم انتم عنه
معرضون انك ميت وانهم ميتون ... .
من هو صابر الرجد مبتلي .... ويذهر
رسم الوجه من بعد موسر بقا ويبلي جسمه ومن
صله

In nomine Dei miseratoris misericordis, et faveat Deus super prophetam Muhammed, *et super familiam eius, et servet. Omnis anima gustat mortem: Et utique solventur mercedes vestrae die resurrectionis: Qui autem recesserit ab igne, et intraverit hortum* paradisum, *iam salvus erit: et quid vita, mundus, nisi fruitio errorum? Hoc est sepulchrum* Muhammed ben Ebn-Sa'ada: *obiit nocte diei veneris decima quarta transacta e mense* Ramaṣan *ex anno quatercentesimo septuagesimo tertio. Et ipse fatetur, quod non est deus nisi deus solus, et quod* Muhammed *servus eius, et apostolus eius, faveat deus illi, et familiae suae, et servet omnimoda salute. Et deo est potentia, et aeternitas* conservatio, *et in creaturas eius scriptus fuit interitus: et in Apostolo suo probate eum ut indicium: Dic, hoc est nuncium magnum;* (1) *vos ab eo receditis. Utique tu moriturus*

(1) Fin quì spiegava Relando, soggiungendo *paucula quae sequuntur nondum satis mihi liquent; quare omitto.* Gregorio per la rimanente parte produce la interpretazione di Longuerüe, dalla linea 16.

16. *Deo competit majestas et perennitas, at super creaturis eius scriptus est interitus: persolvit totum debitum istud,*

es, et illi morituri sunt . . . . Quis erit sustinens tremorem? probatus aerumnis . . . . et nigrescunt Signa faciei post divitias: manet, et teritur corpus eius, et gladius eius.

» Nel nome del Dio clemente misericordioso, » che sia favorevole al profeta Muhammed, e alla » sua famiglia, cui salvi. Ogni anima gusta la morte: » certamente saranno pagate le vostre mercedi nel » giorno della resurrezione: chi sarà lontano dal » fuoco, ed entrato nell'orto (*paradiso*) (1), già sarà

17. *Apostolus eius Muhammed. Supplicate ei*, Deo, *nam misericors est. Dic: hoc est nuncium magnum; Deus: ab ipso*, ipso iubente,
18. *Magistri legis periti, et asseclae eorum mortales* sunt. *Et si quis eorum ingemiscit* dicens, *Vae tibi infortunate*,
19. *Dic, hic mortalis pervenit ad locum securum: ad Deum deprecatio competit, qui munificentissimus est erga illum, et aeternum faciet.*
20. *Exemplum nonneminis, cui promiserat Moses, quod suscitaret ei Deus corpus eius, postquam mortuus esset.*

Della linea 16 la metà, e tutte la parole delle ultime tre linee formano una quasi impostura, di cui innocentemente Montfaucon, Boulifon, e Gregorio presentano il quadro. È ben vero, che quelle frasi siano delle meno volgari nel Qorano, e intelligibili da chi tutto appositamente il legge, o da chi ne possiede le concordanze; ma meglio è dare il solo disegno esatto de' monumenti ai dotti, che il proporre loro in mala fede spiegazioni immaginate.

(1) Gli Arabi per la originaria denominazione ebraica גן, comune ai Semitici, dissero *orto, giardino* il paradiso. Maometto ivi promette ai credenti spose pure, ed acque correnti limpidissime, in che è il refrigerio più sospirato da chi vive sotto il Cielo di Arabia; ved. la 2.ª *sura* del Qorano.

*

» salvo. Cosa è la vita, il mondo, se non il godi-
» mento degli errori? Questo è il sepolcro di Mu-
» ḣammed figlio del figlio di Saʿada, che morì la
» notte di venerdì, decima quarta del mese rama-
» ṣân dell'anno quattrocento settantatrè. Egli attesta
» che non v'ha Dio, se non il Dio solo; che niuno
» è di lui (*di sua divinità*) partecipe; e che Mu-
» ḣammed è servo, ed apostolo suo, cui Dio sia pro-
» pizio, e alla famiglia di lui, cui conservi con
» perfettissima salvazione. Al Dio è la potenza,
» e la perpetuità, e sulle creature sue è scritta la
» morte: provatela nel di lui profeta come segno,
» *documento*: dì, questo è un grande annunzio,
» dal quale voi vi allontanate: certamente tu mo-
» rirai, ed essi moriranno » . . . . Le
rimanenti parole si spieghino da altri, non essen-
done a me finoggi ben chiaro il senso: riconobbi
انك ميت وانهم ميتون per caso, leggendo il Ṭa-
beri: potrei congetturare così per le seguenti parole
وكم وبلد العيش من دهر صابر الرجد مبتلى النشار
منازله ويذهر رسم الوجه من بعد موسر بقـــــــا
ويبلى جسمه ومنصلـــــه. » Si annidò con ferma

» dimora la vita (cioè l' uomo troppo contò di
» vivere). Chi sostiene il tremore? (il terrore del
» giudizio divino?) l'afflitto provato colle calamità
» nelle sue abitazioni : si farà nera ogni linea del
» viso dopo l'opulenza : resta, e si corrompe il suo
» corpo, e la sua spada ». La difficoltà di leggervi
يذهر farebbe sostituirvi يدهر. Ma scorgendovi poca
proprietà di lingua, e potendo dal Corano indovinarsi il testo *ad litteram*, non sostengo in alcun
modo di convinzione le proposte parole, nè il significato.

Noto gli errori nella versione di Relando fino
alla lin. 17, ritenuti da Gregorio, ed avvenuti probabilmente, perchè al primo fu forza lavorare sul
disegno di Sarnelli (1), il quale forse non era esatto.

lin. 7, فو, Rel. e Gr. فا ; laonde il primo diceva,
Elif in eo redundat.

lin. 9 e 10, الاربع عشر خلون; Relando e Gregorio
ربع عشر يوم. Io forse male leggo الاربع per لاربــع;

(1) Guida de' forestieri per Pozzuoli, Napoli, 1696. Questo libro non potei mai avere sott' occhio. Se il disegno di Sarnelli è simile a quello della edizione del 1782, o all' altro di Greg. rer. arabic. etc. pag. 152, quasi per miracolo poteva il Relando interpretare.

ma mi v' induce la linea orizzontale a dritta della cifra ٧. Il resto della frase è chiarissimo nell'originale, specialmente il خلون, e il ثلث, che si lessero يوم, e اثـــن.

lin. 17, افتنوه; l' النبوة di Rel. e Greg. non vi si può per ombra travedere. Circa l' افتنوه وعزا da me lettovi confesso la mia dubitazione, in ispecial modo per potervisi sostituire وعدا; dell' افتنوه giudichino i dotti finchè il testo coranico non sia rinvenuto: il ضمير di افتنوه in نصب l'ho ritenuto عايد a فنا; chi leggesse وعدا si terrebbe alla consuetudine delle preghiere sui morti alle quali si appartiene il detto di Muhammed (1) الحمد لله الذى صدقنا وعده, *lode al Dio, che ci osservò la sua promessa;* frase compresa tra quelle prescritte ne' funerali de' musulmani, siccome rilevo dal capitolo 48 delle leggi d'Islàm composte da Muhammed ben Abì Becr el-Bahàri, famoso sotto il nome di el-Muftì (2). Ma prescelgo وعزا.

(1) Sur. 39. v. 30.

(2) كتاب شرعة الاسلام تاليف الشيخ محمد بـــن ابي بكر البخاري الشهير بالمفتي. La nostra Biblioteca ne ha un

Dal citato capitolo del Bahári في سنن العبادة وما يجب من حق المريض وحقوق الميت من الصلوة عليه وتكفينه ودفنه, *delle leggi, o consuetudini per la cura dell' infermo, e per le preghiere, i funerali, e la sepoltura del morto,* non possiamo astenerci di notare, 1.° che le sentenze coraniche scolpite sulle pietre sono le stesse, che si recitano sul cadavere: delle quali egli fa registro, e secondo i varii casi, se occorrono cioè per un infedele, per un musulmano, per un Re, ec. 2.° ويستحب عند دفن الميت قراءة هذه السور السبع وهذا الدعا وكذا عند المرض والسور هي الفاتحة والمعوذتان وسورة الاخلاص واية الكرسي وشهد الله واذا جاء نصر الله الخ. *Nel seppellire il morto conviene la lettura di queste sette* Suar (capitoli del Corano), *che formano una preghiera, conveniente anche per la malattia: le* Suar *sono* الفاتحة etc. Per la lettura di questi luoghi possono diciferarsi molte linee dette Cufiche ne' monumenti sepolcrali degli Arabi. 5.° Che لا يذكر

esemplare elegantissimo; e perchè è inedito, quel capitolo forse pubblicheremo in altro luogo, per uso sopratutto degl' interpreti di lapidi sepolcrali Arabiche.

من فضايل الميت شيء فان, *non si mentovi cosa delle onorevoli gesta del morto nel seppellirlo.* Epperò sulle tombe degli Arabi il solo titolo distintivo delle persone si rinviene, senza il novero delle sue gesta gloriose, senza il cenno di esser morto in battaglia ec. 4.° *La confessione di Dio spetta agli uomini credenti sulla terra, come agli angeli in cielo,* فان الملايكة شهدا الله في السما والمومنين شهدا الله في الارض: laonde sono incessantemente scolpite sulle tombe di loro le sentenze accennanti alla esistenza, unità, giustizia, misericordia di Dio. 5.° ويكره اتخاذ الالواح المكتوبة علي القبور فانها لا يغني عنه شيا وانه ربما يعذب بذلك اذا رضي كما كان يعذب بذكر فضايله ومناقبه اذا كان يرضيها في حيوته مما خاطبه بها ويكره تطيين القبور وتقصيصها ويكره ان يبني عليه مسجدا يصلي فيه ويضرب عليه فسطاط وقبة يقام فيه او ليظل لغير فانما يظل الميت عمله الخ.

È riprovevole sulle tombe l'uso delle tavole con delle scritture, dalle quali certamente esse nulla guadagnano: anzi forse egli è per questo

punito, se ciò esige, siccome sarebbe punito per la rimembranza di sue virtù, e singolari proprietà, se volle procurarsela in vita. Nè conviene abbellire le tombe con gesso o creta; nè l'edificarvi un altare per adorare; nè il coprirle con tenda, che le conservi, per trattenersi, o perchè faccia ombra ad altri; perciocchè l'ombra del morto è il fatto di lui ec. Da ciò si rileva il motivo, per cui le tombe degli Arabi sono scevre di quanto suole accompagnare quelle di altri popoli.

La data di questa prima iscrizione risponde al dì 29 di gennajo del 1081 di Cristo, quando reggevansi da diversi principi le nostre provincie, cioè Napoli da Sergio VI, la Puglia da Roberto Guiscardo, la Sicilia dal Conte Ruggieri, altri luoghi da altri: epoca memorabile, sopra tutto pel perdono da Papa Gregorio VII dato al Guiscardo Roberto, e per la dignità di lui, come Duca di Puglia, e Calabria, riconfermata da quel Papa in Ceprano presso Aquino, siccome da' molti scrittori l'insigne nostro annalista di Meo, all'anno 1080.

Seconda Iscrizione.

Di questa spiegheremo quanto ci sembra non dubitabile.

(خا)تم النبين وعلي اله وسلم

. . . .

. . . .

. . . . كل نفس ذايقة الموت
هذا قبر الشيخ ابو محمد عبد ا
لله بن ابي القاسم الحاجب (الحاجي) توفي يوم
الخميس الخامس من شهر جمادي الا
خير من سنة اربع وعشرين وخمسماية

Mancano le precedenti tre linee, o sia la quarta parte della pietra: in essa era scritto بسم اللــــه الرحمان الرحيم وصلي اللــه علي محمد خاتم النبيــين

In nomine Dei miseratoris, misericordis, qui propitius sit Muhammedi » *sigillo prophetarum,* » *et familiae eius, et servet.*

. . . .

. . . .

. . . . . *Omnis anima gustat mortem. Hoc est sepulchrum* Ṣeiḥi *antistitis* Abu Muhammed ʾAbd allahi *filii* Abi-lqaṡem Elhageb *o* elhagi: *obiit die*

Jovis, feria quinta, *quinto e mense* ġumàdi *secundi*, *ex anno quingentesimo vigesimo quarto.*

Le linee con punti non ci sono certe; forse وما خفا بالسر من قبلك الخلد اقام من قهـــر الخـــالدون: » nè innanzi di te, o sia della tua » missione, lasciò occulta la eternità: sorsero forse » dalla potenza gli eterni »? cioè prima di Maometto fu agli uomini annunziata la vita eterna; questa non derivare dalla forza, ma spettare da Dio a tutti. Segue il senso certo della lapide: » Ogni anima » gusta la morte: questo è il sepolcro dello Ṡeiḥ » Abu Muḣammed figlio di Abu-lqasem el Ḣageb » (o el Hágí): il quale morì in giorno di giovedì, » quinto del mese Ġumádi secondo, dell' anno cin- » quecento ventiquattro ».

I caratteri di questa lapide riconosconsi condotti nella nota forma elegante de' nostri Saraceni; ma alcun vizio è in qualche lettera. Si osservi nella prima linea النبي per النبيين, *sigillo de' profeti*, attributo speciale di Maometto; se innanzi è الخاتم.

Lin. ultima, la parola اربع. Nè debitamente vi è scolpito اربع, nè الاربع, nè لاربع.

*

Passando al margine esterno sinistro della lapide, pare scritto فقل لك قهور الملك لله: che se l'artefice errò, scambiando gli elementi و e ر del قهور, meglio leggerebbesi فقل لك قهر والملك لله *e dì, a te è la forza, e il regno a Dio;* nell'interno sinistro رسول الله, *legato di Dio:* nell'esterno a dritta nulla comprendo; nell'interno ivi لله العزة, *del Dio è il potere,* in senso assoluto: laonde uno de'nomi di Dio è العزيز, che così spiega Abu Hamed el Ga-záli (1) العزيز المطلق هو الذي يستحيل وجود مثله ولا يمكن الوصول الي ادراك حقيقة ذاته ولا يستغني عنه شيء في شيء وهو الله تعالي وحده.

» *Potente* o *incomparabile,* in senso assoluto, » colui, di cui è impossibile trovare l'eguale, o con- » seguire col pensiero la vera essenza; in cui niuna » cosa guadagna dall'altra; egli è il solo Iddio al- » tissimo ». Questi nomi o attributi di Dio, fuorchè pochissimi, ripetonsi sui monumenti sepolcrali

(1) Possiede la nostra Biblioteca inedito il suo trattato de' nomi di Dio, intitolato شرح معاني اسما الله, *spiegazioni de' nomi di Dio;* al quale è annesso l'altro anche inedito di Azze-ddin Abdul-Aziz ben Abd-essalàm في علم التوحيد, *della unità di Dio.*

d' ordinario nella forma detta *astratta* da' nostri grammatici, come (per addurre un esempio) raccomanda il Baḥari di leggerli sul morto, nel citato capitolo 48 della sua opera sulle leggi musulmane;
يقول اول مرة بسم الله وفي الثانية الملك للـه وفي
الثالثة القدرة لله وفي الرابعة العزة لله وفي الخامسة
العفو والغفران لله وفي السادسة الرحمة للـــــــه الخ

» Dirà la prima volta, *nel nome di Dio*; la » seconda, *il regnare è di Dio*; la terza *il potere* » *è di Dio*; la quarta *la grandezza immensa, la* » *incomparabilità è di Dio*; la quinta *la benignità* » *la indulgenza è di Dio*; la sesta *la misericordia,* » *è di Dio* ».

La data musulmana risponde al dì 7 di Aprile del 1130 di Cristo (1); quando, morto il Duca di Puglia Guglielmo, incominciava il valore Normanno a stabilire il Regno, ora detto delle due Sicilie.

Nel chiudere questo articolo, che per due gravissimi motivi ho dovuto innanzi tempo da quanto altro il concerne segregare, sottometto alla censura de' dotti competenti, le cose, in cui andai errato per

(1) Correggi sopra a pag. 18, lin. 2, gli anni 1080, 1129 così, 1081, 1130.

indovinare delle forme Cufiche. Ai cenni dati contro la opinione del dotto, e meritevolissimo Gregorio, aggiungeremo, che dopo le lapidi annunziate dal Sarnelli, questa ultima, rinvenuta monca in Pozzuoli sotto il terreno nel 1834, e così inviata a Napoli dall' illustre Rosini, chiaramente dimostra, che desse colà fossero state in numero maggiore delle scoperte finoggi; che pel motivo sopra cennato dovettero infrangersi e disperdersi: ma che probabilmente altre per caso ne usciranno da novelle scavazioni: perocchè, cessata la causa del disperderle, potrà raccoglierle la diligenza de' dotti.

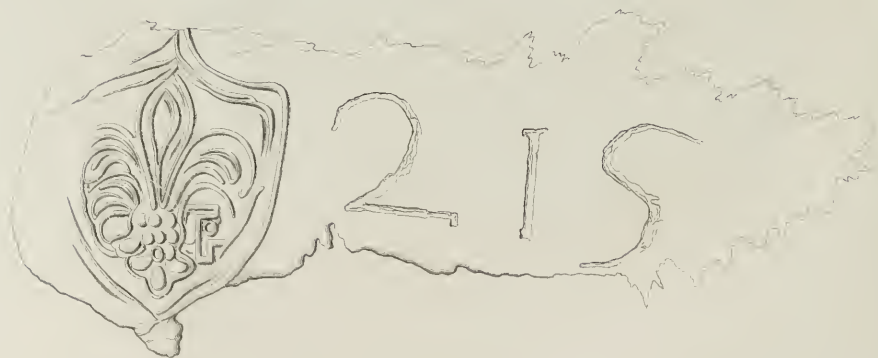
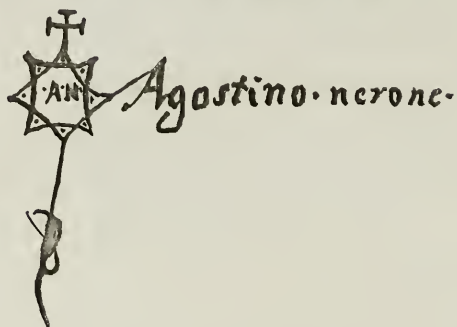
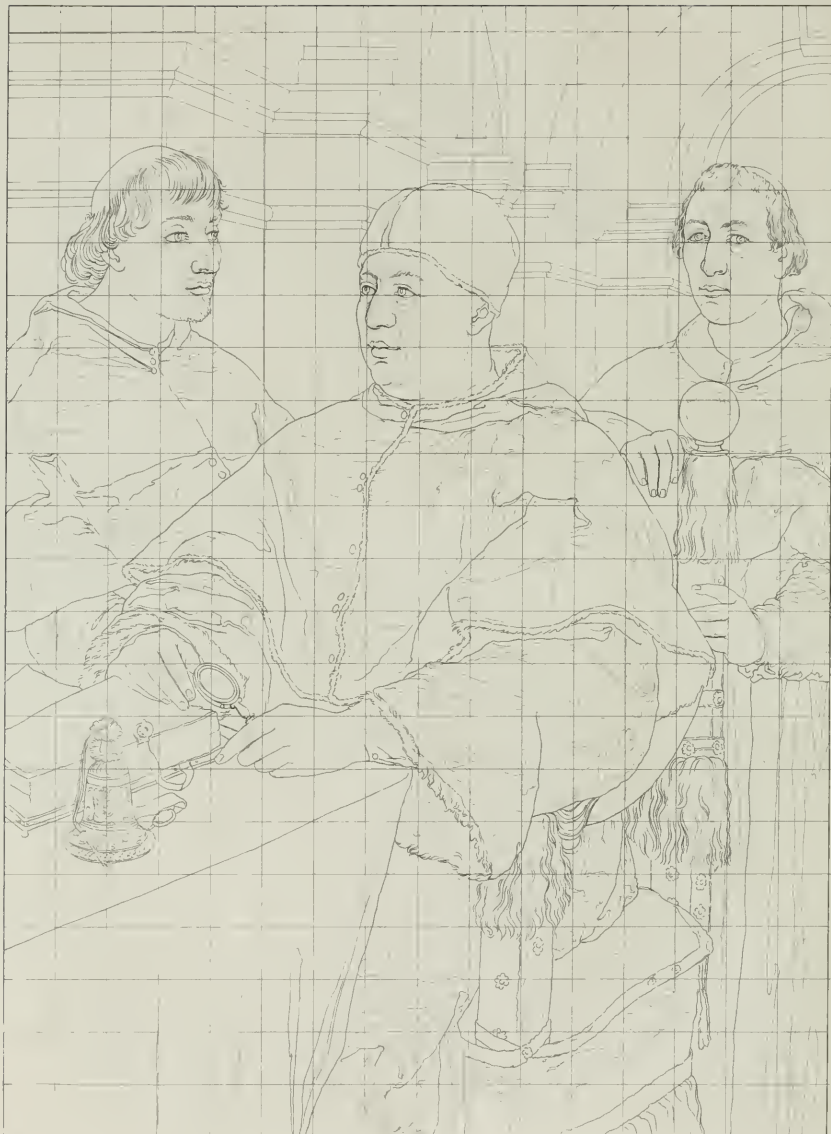
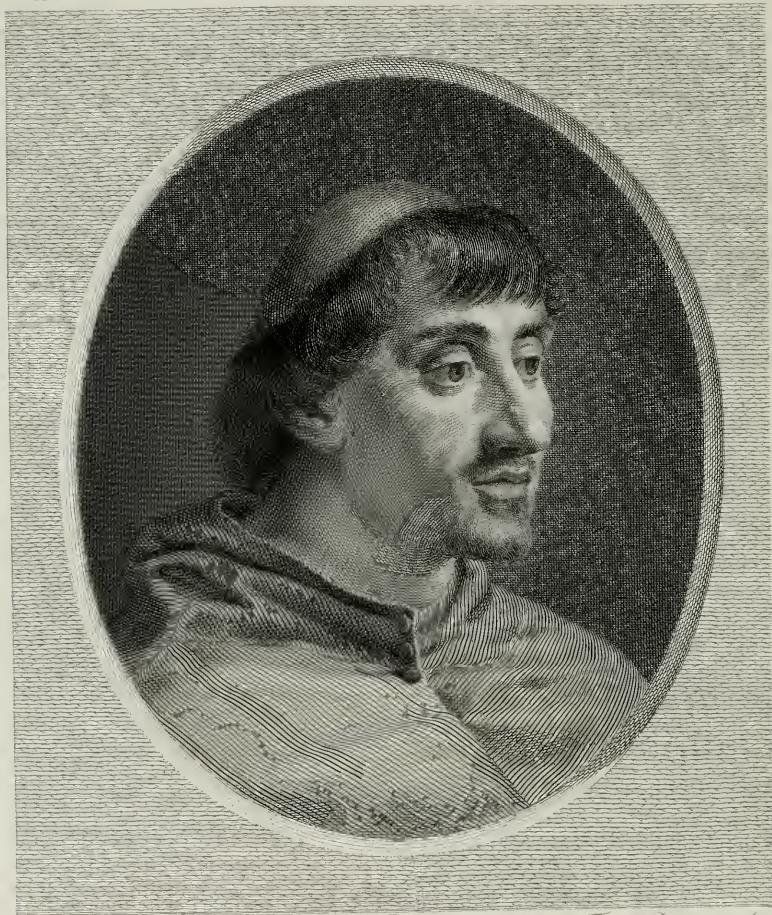
Maurizio Lettieri.

N. B. Per questo, e per i seguenti articoli di monumenti arabici, ad evitare la composizione di più lettere Italiane nell'esprimere de' suoni arabici a noi mancanti, composizione di effetto diverso sovente nelle varie pronunzie di Europa, useremo la seguente corrispondenza, per la quale niun dubbio rimane agli arabisti della lettera arabica da noi voltata in forma italiana; ك C̣, ذ Ḍ, ج Ġ, غ G̣, ح H, خ Ḥ, ص Ṡ, ض Ṣ, ش Ṩ, ط Ṫ, ث T̤̈, ظ Ṭ̇, Per la ع useremo il segno ء sulle vocali. Solo quando sarà possibile, per la ض cambieremo la Ṣ in D col punto sopra.

P, Leon, X
mā di rafaelo d·vrbino,
Gio, batta ſtolu[illegible],

·AN· Agostino·nerone·

Fil. Pandolfini del. et sculp. Cuesa

Tito Pandolfini del et sculp. N. direx

Franc. Oliva del *N. direx.* *Franc. Pisante sculp.*

Ritratto del Papa Leone X.—*Quadro in tavola dipinto ad olio alto palmi* 6 $\frac{4}{100}$ *metri* 1 $\frac{191}{1000}$, *largo palmi* 4 $\frac{18}{100}$ *metri* 1 $\frac{208}{1000}$.

L'*anno 1517 nel quale fu terminata l'ultima sala del Vaticano i cui soggetti porsero occasione a* Raffaello *di riprodurre l'immagine di* Leone X *fu pure l'anno in cui egli dipinse il celebre ritratto di questo papa, sedente fra il cardinale* Giulio de' Medici, *ed il cardinale* de' Rossi. *Quest'opera che forse nel suo genere fu il capo lavoro dell'*Urbinate, *e va innanzi a tutti i ritratti, provocò la iperbole che in ogni tempo venne in ajuto delle descrizioni quando non fu dato al discorso di esprimere la perfezione e la bellezza delle opere del pennello. Poichè è fama che la illusione di quel ritratto quando era fresco tale si fosse che il cardinale* Pesia Datario *ingannato, s'inginocchiò in atto di presentare ad esso alcune bolle da segnare.*

Così il sig. *Quatremere* nel suo famigerato libro sulle opere di *Raffaello*, e proseguendo dice.

Pure in quella iperbole vi è qualche cosa di vero. Egli è impossibile guardare il ritratto di Leone X *quantunque siano trascorsi tre secoli a indebolire i suoi colori, senza esser colpito dal prestigio che lo circonda; e questa specie di potenza irresistibile del genio fu massimamente spiegata dall' artista nel carattere della testa del papa profondamente pensante, e nella nobile semplicità della sua attitudine.*

In altro modo il Vasari, *trattenendosi ad encomiare gli accessorî, e a descrivere con vivezza il libro, il campanello di argento, le dorature, la seta ed il velluto del quadro senza parlare delle carnagioni e de' volti giunge a far concepire quanto esser debba l' eccellenza di queste cose più importanti per corrispondere al pregio de' lodati accessorî.*

Con tali ed altri consimili ingegnosi concetti il sig. *Quatremere* sviluppa e comunica nell'animo de' suoi lettori l' alta idea che egli aveva del meraviglioso dipinto, rispetto al quale dopo aver riferito in succinto quanto narra il *Vasari* dice. *L'originale di questo ritratto è in Firenze; e molte copie ne furono fatte in diversi tempi delle quali*

per altro la più rinomata è quella di Andrea del Sarto, *e non debbo tacere che da alcuni rispettabili intelligenti napoletani si pretende che il Museo Borbonico possegga l' originale di* Raffaello, *e non la indicata copia di* Andrea, *ma non vi à bisogno di dimostrazione per conoscere la erroneità di tale pretesa.*

Allorchè meditai sulla descrizione che imprendo ad esporre mi parve non poterla meglio incominciare che con i trascritti periodi, sì perchè effettivamente essi preparano l'animo a contemplare come conviensi quella sublime produzione dell'arte imitatrice, e sì perchè la opinione del loro autore in quanto alla originalità del quadro è quella pure di quasi tutti gli scrittori che trattarono di tal soggetto. Ma come ognuno su di ciò altro non fa che ripetere i racconti del *Vasari*, stimo essere indispensabile riportare le precise parole di quel celebre storico de'pittori affinchè il lettore possa giudicare col proprio intendimento di taluni luoghi delle vite che egli pubblicò di *Raffaello*, e di *Andrea*, i quali restarono fin' ora inosservati o non considerati con la debita accuratezza.

**

Udiamo ora *Giorgio Vasari.* Egli dice;

Fece in Roma un quadro di buona grandezza nel quale ritrasse papa Leone, *il cardinale* Giulio de' Medici *ed il cardinale* de' Rossi, *in cui si veggono non finte, ma di rilievo tonde le figure: quivi è il velluto che ha il pelo, il domasco addosso a quel papa che suona e lustra, le pelli della fodera morbide e vive, e gli ori e le sete contraffatti sì, che non colori, ma oro e seta paiono; vi è un libro di carta pecora miniata, che più vivo si mostra che la vivacità, e un campanello d'argento lavorato che non si può dire quanto è bello. Ma fra le altre cose vi è una palla della seggiola brunita, e d'oro nella quale a guisa di specchio si ribattono (tanta è la sua chiarezza) i lumi delle finestre, le spalle del papa, ed il rigirare delle stanze, e sono tutte queste cose condotte con tanta diligenza, che credesi pure e sicuramente che maestro nessuno di questo meglio non faccia, nè abbia a fare; la quale opera fu cagione che il papa di premio grande la rimunerò: e questo quadro si trova ancora in Fiorenza nella guardaroba del duca.*

E nella vita di *Andrea del Sarto* così narra.

Federigo *il duca di Mantova nel passare per Fiorenza quando andò a fare riverenza a* Clemente VII *vide sopra una porta in casa* Medici *quel ritratto di papa* Leone *in mezzo al cardinale* Giulio de' Medici *e al cardinale* de' Rossi, *che già fece l'eccellentissimo* Raffaello da Urbino; *perchè piacendogli straordinariamente, pensò come quello che si dilettava di cosiffatte pitture eccellenti, farlo suo, e così quando gli parve tempo, essendo in Roma lo chiese in dono a papa* Clemente, *che gliene fece grazia cortesemente; onde fu ordinato in Fiorenza a* Ottaviano de' Medici, *sotto la cui cura e governo erano* Ippolito *ed* Alessandro, *che, incassatolo, lo facesse portare a Mantova. La quale cosa dispiacendo molto al magnifico* Ottaviano *che non avrebbe voluto privar Fiorenza di una siffatta pittura, si maravigliò che il papa l'avesse corsa così a un tratto: pure rispose che non mancherebbe di servire il duca, ma che essendo l'ornamento cattivo ne faceva fare un nuovo, il quale come fusse messo d'oro manderebbe sicurissimamente il quadro a Mantova. E ciò fatto* M. Ottaviano *per salvare come si dice la capra e i cavoli, mandò per* An-

drea *e gli disse come il fatto stava, e che a ciò non era altro rimedio che contraffare quello con ogni diligenza, e mandandone un simile al duca, ritenere, ma nascosamente, quello di mano di* Raffaello. *Avendo dunque promesso* Andrea *di fare quanto sapeva e poteva, fatto fare un quadro simile di grandezza, ed in tutte le parti, lo lavorò in casa di* M. Ottaviano *segretamente, e vi si affaticò di maniera che esso* M. Ottaviano, *intendentissimo delle cose dell'arte, quando fu finito non conosceva l'uno dall'altro, nè il proprio e vero dal simile, avendo massimamente* Andrea *contraffatto insino alle macchie del succido, come era il vero appunto. E così, nascosto che ebbero quello di* Raffaello, *mandarono quello di mano d'*Andrea *in un ornamento simile a Mantova; di che il duca restò soddisfattissimo, avendoglielo massimamente lodato senza essersi avveduto della cosa* Giulio Romano *pittore e discepolo di* Raffaello: *il quale* Giulio *si sarebbe stato sempre in quella opinione e l'avrebbe creduto di mano di* Raffaello; *ma capitando a Mantova* Giorgio Vasari, *il quale essendo fanciullo e creatura di* M. Ottaviano, *avea veduto* Andrea *lavo-*

rare quel quadro, scoperse la cosa; perchè facendo il detto Giulio *molte carezze al* Vasari, *e mostrandogli, dopo molte anticaglie e pitture, quel quadro di* Raffaello, *come la miglior cosa che vi fusse, disse* Giorgio, *l'opera è bellissima ma non è altrimenti di mano di* Raffaello. *Come no, disse* Giulio, *non lo so io, che riconosco i colpi che vi lavorai su? Voi ve li siete dimenticati, soggiunse* Giorgio, *perchè questo è mano di* Andrea del Sarto, *e in pruova di ciò eccovi un segno (e glielo mostrò che fu fatto in Fiorenza perchè quando erano insieme si scambiavano). Ciò udito fece rivoltar* Giulio *il quadro e visto il contrassegno si strinse nelle spalle dicendo queste parole: Io non lo stimo meno che se fusse di mano di* Raffaello, *anzi molto più, perchè è cosa fuori di natura che un uomo eccellente imiti sì bene la maniera di un altro, e la faccia così simile. E così fu col giudizio e consiglio di* M. Ottaviano *soddisfatto al duca, e non privata Fiorenza d'una sì degna opera; la quale essendogli poi donata dal duca* Alessandro *tenne molti anni appresso di se, e finalmente ne fece dono al duca* Cosimo *che l'ha in guardaroba con molte altre pitture famose.*

Dopo testimonianze sì chiare sarebbe stolta presunzione quella di colui che osasse pronunziare un giudizio contrario alla esposizione dello storico che fu testimone de' fatti, se come ognuno volentieri tributa omaggi di stima alle infinite cognizioni, ed alla somma perizia che egli ebbe nelle arti ed al suo bello stile, potesse sempre del pari aver confidenza nella veracità de' suoi racconti, ma dovendosi pur troppo in ciò dubitare, valga un tal dubbio a rendere ora lecito l' esame de' fatti narrati a confronto di talune particolarità del quadro.

Gli errori di cronologìa, di nomi, di misure e di altre simili cose, che la critica moderna rinviene nelle scritture del *Vasari*, voglionsi attribuire generalmente alle occupazioni delle moltissime sue opere ed alla fidanza che ebbe nella propria memoria più che a difetto di coscienza, ma tal volta pure a vivezza di fantasia : e nel caso presente, poichè non mancano ragioni per dubitare del suo racconto, bisognerebbe vedere prima di ogni altra cosa se egli effettivamente credesse essere il quadro mostratoli in Mantova da *Giulio Romano* la copia del ritratto di papa *Leone* eseguita da *Andrea del Sarto*, o se tutta questa istoriella sia un volo iperbolico della sua fervida immaginazione ; ma ciò

non potendosi dedurre che dall' esame de' fatti, fa duopo attendere che lo svolgimento delle delucidazioni dia contezza di tutto. Per la qual cosa dividerò il mio ragionamento in due parti--STORICA l'una, PITTORICA l'altra.

PARTE STORICA.

Clemente VII fece cortese dono al duca *Federigo* del ritratto di *Leon X* ed ordinò ad *Ottaviano* » *che fosse incassato il quadro e spedito a Mantova* ». E chi avrebbe ardito disobbedire ad un comando sì preciso del capo augusto della casa Medici severissimo qual egli era, e da tutti allora venerato e temuto? Sembra impossibile che osato l'abbia *Ottaviano* il quale altro non era che suo agente per gli affari di Toscana; dico pare impossibile, ancora perchè il magnifico *Ottaviano* è ricordato da suoi contemporanei come personaggio probo e prudente. Vero è che lo storico intende a giustificarlo dicendo *che spiacevali moltissimo di privar Fiorenza di un tanto meraviglioso quadro, e che pareali avesse il papa corso troppo con quella sua generosità, e così pensò salvare la*

capra e i cavoli. Ma quel modo di salvare la capra e i cavoli era in sostanza una vera frode simile a quella di colui che facesse indorare una libbra di argento per soddisfare ad un ordine di pagare una libbra d' oro, cosa inconciliabile col carattere di *Ottaviano:* egli era in oltre uomo di stato e comprendeva bene rimembrando i disastri di fresco sofferti dalla sua famiglia il dominio della quale era allora mal fermo in Toscana, comprendeva dico, quanto fosse preziosa l' amicizia del duca *Federigo* nell' effervescenza delle grandi contese di quell'epoca, e nelle offerte che si facevano ai principi italiani per la formazione delle *leghe*, sicchè non poteva nascere nel di lui animo l' indiscreto pensiero della *troppa generosità del papa*, e molto meno l'idea di menomare la cortesia del dono verso di un principe che tanto poteva coadiuvare le sue mire politiche. Oltre a che era pure da temersi per parte di *Ottaviano* che della numerosa scuola di *Raffaello* un qualche discepolo capitando in Mantova scovrisse l' inganno, come in fatti chiamato poi da *Federigo* medesimo *Giulio Romano* ciò poteva avvenire: sicchè questo solo sospetto avrebbe ritenuto dall' incorrere

in siffatta colpevole imprudenza, non che il saggio *Ottaviano*, ma l'uomo più audace e ribaldo.

Ed a proposito di *privar Fiorenza di un tanto meraviglioso quadro* spiace il vedere che lo storico circa trent' anni dopo censurando quella *troppa generosità di Clemente VII* divenisse immemore che i preziosi codici tratti da Costantinopoli e dalla Grecia con infinito dispendio di *Cosimo*, dispersi in un saccheggio della casa Medici; indi recuperati per cura de' monaci di S. Marco, e poi venduti, e trasportati in Roma, furono da quel pontefice restituiti a Firenze, e che con generosità le mille volte maggiore del dono di un quadro, egli mandato aveva in quella città *Michelangelo Bonarroti* ad erigere un magnifico edifizio degno di contenere i tesori della sapienza di Oriente la libreria Laurenziana.

Ma tornando al fatto, suppongasi pure che *Ottaviano* correndo imprudentemente fuori del suo costume, ordinata avesse la contraffazione del dipinto e la falsificazione dell' autentica che è dietro del quadro, come vedremo a suo luogo; il fatto non regge per altre ragioni: messer *Giorgio* dice che Andrea del Sarto *promesse ad* Ottaviano *di ope-*

rare a tutta la sua possa per servirlo , e fatto fare un quadro di grandezza simile in ogni sua parte , si pose a dipingere. Or tenendo presente la imperiosa condizione del brevissimo tempo conceduto al pittore , cioè quanto abbisognar ne poteva per far la nuova cornice, non è credibile che egli spendesse un tempo ancora maggiore nella sola costruzione della tavola, la quale fu lavorata con tanta maestria e diligenza che dopo tre secoli non si scorge la minima alterazione nel suo legname, a malgrado della varietà de'climi nei quali fu traslocata: ed è ammirabile tuttavia il perfetto piano della sua levigatissima superficie per l'ottimo apparecchio che ebbe di gesso sottilmente grattato e ricoverto d' oro, le quali cose non mostrano affatto che vi fosse stata angustia di tempo nella esecuzione della copia (*).

Ma si domanderà quì per avventura quale necessità eravi dunque di far quella copia clandestinamente, quando era cosa onestissima il farla alla

(*) La ossatura della tavola del Real Museo mostra essere stata costruita in origine per la misura del quadro, non avendo tagli nè giunte nel suo legname come quelle che sono ridotte da altri quadri vecchi per guadagnare il tempo degli apparecchi.

scoverta, dovendo andar lungi di Firenze l'originale? La risposta, ove il fatto fosse vero, emergerebbe naturalmente dal considerare che non era lecito frapporre indugi al comando del papa, e che nel caso della copia palese l'addotta scusa di rifar la cornice avrebbe potuto sembrare un mendicato pretesto, come in fatti servì per adonestare il ritardo: ed è troppo nota l'austerità di *Clemente VII* per ammettere che *Ottaviano* si esponesse in tal modo a provocare il suo sdegno. In proposito poi di quel rinnovamento della cornice è da notarsi che tal pretesto fu cancellato poco appresso con un tratto di penna dallo storico medesimo, il quale dopo aver fatto dire da *Ottaviano* al papa *che essendo l'ornamento cattivo ne faceva fare uno nuovo il quale come fosse messo d'oro manderebbe il quadro sicurissimamente a Mantova* » poco dopo dimenticando ciò che aveva scritto soggiunse...... » *e così, nascosto che ebbero il quadro di* Raffaello *mandarono quello di mano di* Andrea *in un ornamento simile a Mantova.*

Il diligente esame che mi fu dato fare di questa tavola trasportata a tal'uopo al lume vivo di

un finestrone, mi scoprì ciò che invano ho poi ricercato di comprovare nelle memorie degli antichi scrittori intorno al metodo di dipingere ad olio sopra tavole preparate a fondo d'oro, tranne ciò che dice il *Vasari* di *Margaritone di Arezzo* il quale narra nella sua vita che fu il primo a introdurre in Italia il sistema de' pittori greci d'ingrossare cioè le ingessature per intagliare diademi in rilievo ed ornamenti simili i quali poi erano *imbruniti*, sicchè lucidissimi e belli comparivano. Ciò forse è soltanto riferibile agli ornamenti in rilievo, ma non abbisognano altre pruove quando veggiamo i fondi d'oro in tutte le tavole bisantine e nelle italiane ancora fino al *Ghirlandaio*, al *Mantegna*, ed al *Perugino*; ed in quanto all' *Urbinate*, poichè il fatto è visibilmente dimostrato dalla tavola in esame, sarebbe superflua ogni altra testimonianza.

I colori ad olio assottigliati e diradati da tre secoli di aridità fatti trasparenti e screpolati in taluni punti, mostrano ora in varie parti di questa tavola la sottoposta doratura e scoprono pure il graffito de' contorni che quà e là appariscono incisi con una punta: or questo modo di segnare i contorni a graffito mostra ad un tempo con doppia

pruova il sistema talvolta usato da *Raffaello* di dipingere ad olio sopra tavole dorate, di che nessuno fa parola per quanto io sappia; ed il silenzio degli scrittori nasce forse dal perchè la doratura ed i contorni incisi non apparivano quando i colori non degradati dal tempo erano grassi e polposi, siccome oggi non fa ravvisarli la distanza in che sono i quadri situati. In quanto poi al procedimento del metodo è agevole comprendere che il graffito era necessario per distinguere i contorni dopo l'abbozzo de' colori, ed ancora perchè sarebbe stato impossibile disegnare con precisione sull'oro senza guastarne l'apparecchio, e bisognava farlo sulla superficie del gesso prima di coprirla col *bolo*, affinchè restasse pure dorata la incisione, onde impedire che i colori ad olio incisi sulla doratura non restassero assorbiti ed opachi nel gesso scoverto dal *graffito*. Siffatta pratica oltre al vantaggio della scorrevolezza del pennello e della maggiore lucentezza de' colori, escludeva ogni pericolo derivante da cattivi apparecchi delle mestiche ad olio; quindi fu adottata come veggiamo dall'*Urbinate*, nel ritratto di papa *Leone X*, ed in altri quadri come nella tavola che le sta ap-

presso della sua celebre Sacra Famiglia: in essa traspare chiaramente il graffito del solaio operato a spina-pesce, i mattoni del quale appariscono incisi dove posa il piede della Vergine sporgente in fuori, poi ricoverti da un pentimento del pittore che allungò non poco il lembo della gonna che sta sul piede protraendolo sopra i mattoni, i cui segni ora evidentemente si scoprono al di sotto del panno rosso.

Mi sono alquanto dilungato in questi particolari, poichè avvenendo che consimile esame potesse aver luogo nella tavola del *Leon X* che si conserva nell'Imp. R. quadreria del palazzo Pitti, e che in essa nè in altri dipinti ad olio di *Andrea* non si rinvenisse l'indicato sistema de' contorni incisi sulla ingessatura, potrebbesi da questo solo trarre grave argomento per riconoscere nel *Leon X* del Real Museo l'originale di *Raffaello;* viemaggiormente considerando non essere verosimile che *Raffaello* abbia voluto trascurare l'usata sua diligenza dell'apparecchio dorato nell'occasione la più importante qual'era quella del ritratto del papa. La costruzione poi della tavola farnesiana è perfettamente simile all'altra della Sacra Famiglia; per la qualità

del legname e del lavoro di tre asse poste per lungo attraversate da due sbarre situate a eguale distanza sopra come sotto, e non giungenti di lato agl' estremi, smussate ed inchiodate nella stessa guisa, sicchè non esiti a dire esser fatte l'una e l'altra dallo stesso artefice legnajolo.

Il lettore avrà notato nel racconto del *Vasari* che dietro a questa tavola fu apposto un segno per distinguerla dal quadro originale, e ricorderà che il *Bottari* ci riferisce aver egli udito dal pittore *Gabbiani* che a suo tempo sussisteva tuttavia in Mantova la tradizione che quel segno fosse il nome di *Andrea* scritto non dietro, ma nella grossezza della tavola, in modo che rimaneva nascosto dalla cornice. Non mi tratterrò qui a far parola del pericolo che per un tal nome avrebbe corso *Ottaviano*, persuaso che il lettore non inclinerà ad ammettere che *Andrea* abbia voluto così autenticare un fatto che si voleva nascondere, e limitandomi a dire che quel nome più non esiste nella tavola del Real Museo, non mi gioverò di tal mancanza in sostegno della mia opinione, poichè quando anche avesse potuto esservi, era in facoltà de' possessori del dipinto di cancel-

*

larlo in Mantova come in Parma, ove il quadro passò, per togliere con esso la sfavorevole testimonianza divulgata dal *Vasari*. E rispetto poi all'origine della riportata tradizione, ognuno sa che appena divulgato un fatto, vero o falso che sia, passa di bocca in bocca narrato con circostanze diverse.

Ma in quanto alla sostanza della cosa non posso astenermi dal domandare, se, come narra messer *Giorgio*, il quadro originale *fu subito nascosto appena ultimata la copia*, vale a dire quando questa stava ancora sul cavalletto del pittore, e se i colori oleosi han dovuto necessariamente rimanere freschi per molti giorni, specialmente a cagione delle tante lacche che vi si veggono adoperate le quali sono di lor natura lentissime a disseccarsi, qual bisogno eravi, dico, di apporre un segno alla tavola per non cadere in equivoco fra la copia e l'originale? Sarebbe questo un ritrovato veramente puerile, se non appartenesse alla sfera di quelle iperboli accennate in principio.

E quì è mio debito dichiarare che lunge dal voler censurare l'insigne scrittore, altamente benemerito delle lettere, non meno che delle arti del disegno, delle quali fu egregio maestro, credo ve-

ramente che tale sia lo spirito da rinvenirsi in quella sua apologia della celebre copia.

In fatti tutti i di lui racconti su tal soggetto si restringono a dire *che la copia di* Andrea *somigliava sì perfettamente all' originale, che fu mestieri apporvi un segno per distinguerlo, e che* Giulio Romano *stesso ne restò ingannato.*

Or questo modo di esprimere tal perfetta somiglianza non differisce affatto da quello che fu precedentemente usato da altri per dare adeguata idea della vivezza dell' originale. La novelletta del cardinal datario che porge le bolle al ritratto di *Leon X* per farle firmare, e la consimile del celebre ritratto di *Carlo V* del *Tiziano* a cui il figlio dell'imperatore appressavasi per parlare di affari, furono poi generalmente ripetute senza considerare che i mentovati quadri appoggiati ad una tavola, o posti dietro di una portiera, o situati in qualunque altro modo che si voglia supporre, mancavano sempre nel campo del necessario spazio a produrre le spacciate illusioni. Così la istoriella di *Giulio Romano* ingannato da quella copia passò fino a noi senza esame. Ma ciò non rileva: lo storico di *Andrea del Sarto* aveva obbligo di encomiare le opere di lui, e

certo è che nol poteva meglio fare rispetto a quella portentosa copia che divulgando le immaginate cose intorno alla sua perfetta somiglianza col quadro dell'*Urbinate*. Nè vuolsi passare in silenzio che quando pubblicò la prima volta le vite de' pittori nell' anno 1550 le cose erano mutate: non eravi più allora la soggezione di *Clemente VII*, *Giulio Romano* era morto da quattro anni, più non viveva il duca *Federigo*, nè il *Sanzio* nè *Andrea del Sarto*, e rimaneva testimone del fatto egli solo che lo narrava. Quindi siffatta opportunità aprendo libero il campo alla sua fantasia lo eccitò forse a profittare della propizia occasione per abbellire con i riferiti ornamenti i pregi del dipinto che imprendeva a lodare. Così in ogni tempo non solo i poeti ed i romanzieri ma gli storici più gravi vestirono di brillanti immagini le opere lodevoli de' sommi uomini le quali poi conseguirono celebrità dal credito degli scrittori e dalla vaghezza de' loro concetti. E se in tal modo fu dato al biografo de' pittori di tramandare alla posterità i suoi racconti e di farli credere come veri celando le anomalie che essi contengono colla vivacità delle immagini e colla insinuante naturalezza del suo dire, parmi che egli sia maggiormente degno di lode.

Le osservazioni in contrario si abbiano pertanto come unicamente dirette a porre i fatti nel loro vero aspetto, spogliati della iperbole, vale a dire dirette a mostrare che la natura de' fatti in questione è sfigurata nella sposizione letterale che ne fece il *Vasari*, come ho procurato accennare nelle analoghe notizie storiche quì prodotte, e come spero dimostrare lucidamente colle ragioni dell'arte.

Mi rimane a compimento della parte storica a me nota, far conoscere le parole che si veggono dietro la tavola del Real Museo scritte con nero d'inchiostro nella forma e chiarezza delle lettere stesse ridotte ad un terzo della loro misura nella Tav. N. 32, insieme con un suggello impresso a picciolissimo rilievo sopra una pastiglia dura giallastra, il quale fu copiato nella misura medesima dell'originale.

Non sappiamo se questa autentica sia di Roma o di Firenze, ma la cifra numerica 215 appartiene certamente ad un catalogo di quadri o di oggetti del guardaroba ducale non di Mantova nè di Parma, come veggiamo dall'emblema del giglio fiorentino espresso nel suggello.

In ogni caso se il Quadro *Farnesiano* non fosse l'originale esser dovrebbe visibile nella tavola dell'I. R. Galleria la raschiatura dell'autentica vera la quale non poteva esser lasciata in testimonianza della falsificazione. Bisognerebbe quindi conoscere questo dato con precisione ancora perchè ove non fosse discernibile l'indicata cancellatura, ritenendo quanto sappiamo circa le date, cioè da *Vasari* che il quadro da lui detto originale trovavasi nell'anno 1550 nel guardaroba di casa Medici, e dal *Baldinucci* che nel 1681 esisteva nella tribuna della galleria, sarebbe possibile per avventura rinvenire ne' cataloghi contemporanei degl' indicati depositi opportuni schiarimenti, poichè come abbiamo osservato quel numero 215 non può esser riferibile che ad un catalogo di casa Medici (1).

(1) Diligentissime ricerche recentemente praticate in Roma accertano non esservi notizia in nessuno archivio, o camera notariale di quella Città intorno ai due nomi della riportata autentica, e solo una voce di tradizione vuole che Agostino Nerone fosse un notaro del tempo di Leon X i cui atti andassero poi dispersi con infinite altre scritture nel celebre sacco dei *Colonnesi*.

PARTE PITTORICA.

Prima d'innoltrarmi nell'analisi dell'arte è mestieri far parola del colorito de' due quadri derivante dalla pratica materiale usata dai rispettivi autori. Si dice che il *Leon X* del palazzo Pitti sia più oscuro di questo del R. Museo appunto come i dipinti di *Raffaello* sono più oscuri di quelli di *Andrea*.

Non v'ha dubbio che i dipinti ad olio di quell'epoca si vedono tutti più o meno degradati dai secoli a seconda de' colori e de' mestrui adoperati dai varî maestri, ed è pur vero che l'ala del tempo passando su di essi armonizzò i quadri del pittore fiorentino con quella specie di dorato che gli distingue, ed annerì e fece grige le ombre di quelli che appartengono all'ultima maniera dell'*Urbinate* per causa del nero da stampa del quale egli fece uso ne'suoi ultimi tempi, come ci avverte lo storico. Ma la esperienza generale e costante de' pittori c'insegna che i quadri ad olio quando escono dal pennello sono più chiari, e che i loro colori hanno allora una vivezza che perdono nel disseccarsi pel

naturale oscurimento dell' olio. Quindi se le tinte poste da *Andrea* nella sua copia erano cotanto simili a quelle dell' altro quadro da non conoscersi quale fosse l' originale, han dovuto poi subire il prosciugamento ossia l' alterazione in più scuro che l' altro dipinto operato sei anni prima aveva già conseguito.

E solo le parti ombrate del quadro di *Raffaello* han potuto in seguito maggiormente annerire per l' indicato uso del nero di fumo da stampa. In fatti nel *Leon X* del Real Museo si veggono le ombre notabilmente *cresciute* ed offuscate dal mescuglio di quel nero in modo somigliantissimo alle ombre della *trasfigurazione*: ma le parti illuminate serbano i tuoni vivaci, e fanno comparire il quadro più chiaro di quello di Firenze, precisamente come deve essere per l' espresse ragioni del primitivo prosciugamento de' colori. A stabilire per tanto questo punto di controversia come bisogna diremo che il quadro del Real Museo è più chiaro di quello di Firenze, non perchè essendo di mano di *Andrea* così debba essere, ma sì bene perchè tutti gli originali sono più floridi delle copie loro.

Ed a riconoscere con evidenza che non tutte

le tavole dell' *Urbinate* sono più fosche di quelle di *Andrea* uopo non è discostarsi dal ritratto di papa *Leone* nel R. Museo, poichè a fianco di esso sta il ritratto detto del cardinale *Passerini* (1), sicchè l' osservatore può giudicare a colpo d' occhio non solo dell' identità dello stesso pennello ma della somma freschezza di questo stupendo dipinto, di cui non vi ha quadro ad olio di *Andrea* nè di nessun altro antico maestro italiano o fiammingo che possa reggere al suo paragone per la conservazione e floridezza de' colori.

Ora vuolsi innanzi tutto che il lettore abbia adeguata idea della composizione del quadro affinchè le descrizioni delle sue parti acquistino evidenza, ed ancora perchè a ben comprendere quanto essa sia portentosa è mestieri considerarla. Vedrà il lettore nella Tav. num. XXXIII-a, fedelmente tratta dal quadro del R. Museo, che le teste de' personaggi equi-distanti fra loro son situate quasi a livello sul medesimo piano, in campo oscuro e chiuso, senza modo di prospettiva aerea, vale a dire in guisa

(1) Così chiamato ne' cataloghi degli oggetti Farnesiani esistenti nell' archivio del R. Museo.

che tal disposizione potrebbe essere condannata dalle leggi stabilite nelle scuole, e sembra essere negativa a tutto ciò che i pittori dicono *innanzi* e *indietro*. Eppure non v' ha quadro che abbia maggiore profondità di questo , tanto è vero che i grandi ingegni non procedono colle regole *accademiche*. Forse fu il pontefice che volle essere così situato come si pose in mezzo ai due cardinali ; ma *Raffaello* seppe rinvenire nella sua mente un occulto prestigio, e concepì quell' allineamento del tavolino col braccio del papa e col braccio del cardinale *de Rossi* in modo che la concorrenza ad un sol punto di oggetti tanto disparati non fosse avvertita e producesse il più grande effetto pittorico. Infatti chiamato l' occhio dalla vivezza del colorito e dalla verità delle forme a percorrere su quella linea incominciando dal piano del tavolino sembra che gli oggetti sfuggano e si allontanino, sicchè in ultimo il braccio del cardinale par che s' interni nel fondo, ed al contrario se l' occhio retrocede ti pare che la estremità del tavolino venga in avanti ad uscire fuori del quadro e non sai come ciò avvenga.

L' Arte che tutto fa nulla si scopre.

Siffatta illusione era quì viemaggiormente necessaria perocchè le linee dell' architettura del fondo lunge dal colpire lo sguardo, appena son discernibili pel tuono oscuro che l' artista ebbe bisogno di dare al campo. Quindi se a malgrado che manchi a questo dipinto l'ajuto del *piramidato* ed i *contrapposti* delle consuete composizioni le sue figure si distaccano con meraviglioso risalto ed il quadro sembra di molto ingrandito, dobbiamo dire che ciò deriva dalla occulta virtù della prospettiva lineare, quivi introdotta con l' indicato singolare artifizio, della quale cosa l' osservatore potrà convincersi se guardando nasconderà con una mano il descritto allineamento di oggetti (1).

(1) Il *Mengs* nella sua bella definizione della differenza che passa fra la *composizione* e la *disposizione* di un quadro attribuisce alla prima la espressione morale de' personaggi rappresentati, all' altra la situazione loro materiale nel campo del quadro: il lettore comprende bene che ho inteso far parola della *disposizione* la quale per altro, parmi, che non fuor di proposito sia pure generalmente detta *composizione*, poichè l' *aggiustamento* e coordinamento di varî oggetti fra loro è importantissimo e richiede finezza di gusto e profonda meditazione, non solo perchè da esso dipende l' economia dello spazio, la distribuzione de' lumi e delle ombre, e perchè un quadro non può esser bello senza buona disposizione delle sue

Ritornando all' esame della originalità del quadro colle considerazioni dell' arte, non sarà inutile premettere alcuni avvertimenti dettati dal *Baldinucci* intorno alla possibilità di distinguere gli originali dalle copie. Egli dice fra le altre cose: *ogni grande maestro ha una* maniera *tutta propria, cioè una guisa o modo di fare, ond' è assai difficile il trovare un quadro che non dia alcun segno della maniera del suo autore, vale a dire di non so quale allontanamento dal vero e dal naturale che l' artefice vi pose a seconda della propria indole. E come in ciò i maestri si scostarono dal vero chi più chi meno con modo diverso, da tali divergenze si distinguono gli originali dalle copie e i differenti maestri. Vero è che alcuni pittori ebbero un singolare talento d' imitazione.*

Andrea del Sarto, *i* Caracci, *e* Guido Reni, *copiarono egregiamente opere di* Raffaello, *del* Tiziano, *e di* Correggio *ec.; ma nessuno copiando giunse a nascondere in tutto la propria* maniera, *essendo cosa impossibile che un*

figure, ma sì ancora perchè mancherebbe alla parte spirituale di una scena pittorica il modo di esprimere i suoi concetti, ove non fossero prima ben collocati gli attori in quel punto di vista che può farli brillare.

artefice quantunque diligentissimo vada sempre sulle tracce di un altro, in quella guisa appunto che chi velocemente va dietro a colui che cammina sopra alla polvere potrà per qualche pezzo di via porre il piede nell' orme di lui, ma non già a lungo andare farlo sì bene, che le seconde vestigia non prendano altra forma da quelle che a proprio suo talento e senza legarsi ad imitazione stampò colui che fu il primo a correre.

Ora colla scorta di questi precetti e di talune facoltà dell' arte imitatrice dirò senza tema di errare essere cosa impossibile che una copia abbia la vivezza dell' originale, poichè se un valente pittore ritrae dal vero, guarda, sente, dipinge, e la sua mano quasi animata come la mente obbedisce al pensiero, e guida il pennello a sicuri tocchi con impasto di colori fusi al momento sul quadro non combinati prima sulla tavolozza, a differenza di chi copia da un dipinto in cui le figure sempre immobili danno campo all'artista che a suo bell'agio consideri ciò che deve fare, sicchè dalla riflessione e non dal genio nascono i tratti studiati e diligenti sì, ma non pronti e vivaci. Il *Vasari* stesso penetrato da queste verità e ben conoscendo che

spacciava cosa da non potersi credere narrando che *Andrea* ingannò *Giulio Romano*, volle forse prevenire la critica, facendo dire a *Giulio Romano* medesimo *che quel quadro era assai più da pregiarsi che se stato fosse di mano di* Raffaello, *essendo cosa soprannaturale che un uomo eccellente sì bene imiti la maniera di un altro.* Sentenza verissima, poichè l'animo di un artista quanto più si eleva meno si presta all'ufficio servile del copiare, e se vi è astretto s'infievolisce e non fa cose buone, o se tali le fa allora si allontana dai tratti del suo modello.

Ma poichè i due quadri del *Leon X* sono lodati egualmente, e quello di Firenze è del pari creduto originale da chi l'osserva, dobbiamo dire che *Andrea* mostrò col fatto non essere impossibile d'improntare ad una copia il carattere di originalità. E forse non s'inganna chi pensa che in ciò egli dovesse riuscire meglio di ogni altro per intrinseche ragioni, poichè copiando un dipinto dell'*Urbinate* imitava lo *stile* che in gran parte da lui medesimo derivava (*vedi in ultimo nota* A.). Ciò non di meno egli incorse in talune notabili differenze le quali se non tolgono al suo quadro la

sembianza di originalità, rivelano alla critica dell' osservatore che desso è una copia. In quanto poi alla esistenza delle accennate differenze non faccia meraviglia se finora passarono inosservate, poichè i due quadri furono sempre veduti separatamente ed a grande intervallo; che se venissero posti l'uno all'altro vicino (e sarebbe questo il più bel paragone in pittura che avesse mai visto il mondo) cesserebbe ogni dubbio intorno alle varietà esistenti fra loro.

Ebbi occasione, or sono parecchi anni, di osservare in qualche modo quanto l'indicato confronto sarebbe per riuscire decisivo, e dirò come.

Il console di Danimarca Sig. *Cristiano Heigelin* conservava nella sua nota collezione una copia *al lapis* in buona grandezza del *Leon X* di Firenze disegnata dal pittore toscano *Teodoro Matteini*, e sembrandomi essere somigliantissima al nostro quadro, richiesi ed ottenni dal proprietario di poterla considerare accanto a quello. Ma non è da dirsi quanto mal reggesse al confronto, e come cambiassero nel paragone talune cose di quel disegno che vedute isolatamente parevano in tutto Raffaellesche! Egli è da presumere certamente che in quanto alla

spiritualità dell'arte le pecche fossero del disegno più che del quadro da cui fu tratto, ma non sarebbe ragionevole attribuire al *Matteini* le diversità puramente materiali.

Il lodato Sig. *Quatremère* mi riconduce ora a consimile paragone. Egli dice: *il Sig.* Samuele Iesi *già da me encomiato ha ridotto questo quadro in un disegno con tanto amore e valenzia eseguito, che ha saputo conservare in esso tutto il carattere dell' originale, e presto ne darà l' intaglio che ancora si desidera degno di un' opera tanto mirabile.*

Or non ha guari mi fu dato vedere una bella pruova dell' intaglio annunziato dal Sig. *Quatremère,* la quale quantunque sia di lavoro non ultimato giustifica pienamente la celebrità del suo autore. Ma quell' intaglio non fa che confermare le differenze che sussistono fra i due quadri, poichè è impossibile che *Iesi* come il *Matteini* abbiano tradotto ciò che non vedevano nel loro originale. Tuttavolta correndomi l' obbligo di verificare con ogni diligenza le testimonianze che per me si producono, e volendo far conto di tali importanti differenze feci disegnare dall' abile artista Sig. *Michele*

Cortazzo le parti corrispondenti del quadro Fiorentino, le quali essendo precisamente consentanee a quelle del lodato intaglio e del mentovato disegno parmi essere autorizzato a renderle di pubblica ragione: ma per farlo non basta una semplice descrizione, ed è forza che il disegno supplisca al difetto delle parole, poichè quelle differenze non potrebbero essere indicate che dalle immagini loro. Divisai pertanto di aiutare il ragionamento con qualche visibile esempio, ed in ciò fui coadiuvato dall'egregio pittore Sig. *Francesco Oliva* il quale riportò tradotto nella grandezza conveniente al sesto della edizione il ritratto del cardinale *de Medici* del quadro esistente nel Real Museo con tale esattezza ed intelligenza che più non è dato potersi fare colla sola forza del chiaro-scuro senza il prestigio de' colori; e secondato poi dal bulino del valente incisore Sig. *Francesco Pisante* spero esser giunto a conseguire una specie di paragone ogni qual volta l'osservatore abbia modo e vaghezza di veder la Tav. Num. XXXIV posta a confronto del quadro che si conserva in Firenze. Nella mozzetta di seta risulterà visibile in tal confronto la differenza del modo con cui le pieghe di essa girano intorno al collo

del cardinale, differenza positiva da sembrare impossibile in una copia, e da non potersi attribuire alla maniera libera di dipingere che per angustia di tempo adottò *Andrea* come accennai, poichè quelle pieghe sono egualmente belle ne' due quadri, e sembra che del pari sieno state tratte originalmente e senza fretta dal vero. Qui lo spirito d'investigazione tanto irrequieto quando non giunge a dileguare le contradizioni de' fatti che vorrebbe spiegare, mi tormentò lunga pezza prima di rinvenire soddisfacenti dilucidazioni quali mi sembra che siano quelle che ora sottometto al giudizio del lettore.

Andrea del Sarto peritissimo com'era dell'arte sua ben sapeva che nella strettezza del tempo assegnato al suo lavoro era impossibile condur l'opera a perfezione: delineati per tanto che ebbe i contorni e poste le masse de' colori locali, cose per lui di poco momento, si diede a dipingere con ogni possibile accuratezza le carnagioni e specialmente i volti ne' quali più che in ogni altra cosa consiste la somiglianza de' ritratti, ed i quali non poteva vedere che nell'originale del *Sanzio:* cedendo poi alla urgenza della spedizione del quadro, premurata non v'ha dubbio da *Otta-*

viano, si riserbò a finire i panni e gli altri accessori dopo che seccati gli abbozzi gli fosse stato permesso di farlo. Restavano quindi al pittore due modi di ultimare la sua copia. Quello cioè di finirla a memoria o di aiutarsi con altri modelli, il che sembra essere più verosimile; poichè in quelle parti svariate è appunto dove più spicca lo spirito di originalità, ed il velluto nella cappa del papa ed il domasco come la mozzetta del cardinale *Giulio* si veggono trattate colla vivezza delle cose vedute e ritratte dal vero. E ben poteva *Andrea* giovarsi delle mozzette e delle vesti cardinalizie e papali che mancar non potevano nel guardaroba di casa Medici, ponendole a modello sopra i *fantocci* in conformità degli abbozzi nella guisa medesima che oggidì pure è usata dai pittori, i quali sogliono dipingere gli accessori de' ritratti nelle proprie officine per non incomodare lungamente i personaggi a servire da modello. Quindi è agevole comprendere in tal modo come le indicate pieghe riuscirono differenti e tali quali erano nella mozzetta da lui aggiustata sul *fantoccio*.

Non sembra esser questa una semplice congettura, poichè non si potrebbe in altra guisa spie-

**

gare il *finito* che si ammira nel quadro fiorentino, ed il metodo in esso tenuto delle velature le quali, come sappiamo da tutti i pittori ad olio, non si possono praticare che dopo essersi perfettamente seccate le preparazioni, ciò che non era affatto conciliabile colla fretta d'inviare il quadro a Mantova: e quello che più importa si è, che non vi sarebbe altro modo di spiegare le contestate differenze le quali non avrebbero potuto esistere se stato fosse presente a solo modello l'originale quando *Andrea* finiva la sua copia; poichè, ripeto, non è da potersi credere che *Andrea* dipingendo con tanta finitezza quelle parti, e intento com'era a contraffarle, le facesse svariate se guardato avesse nell'originale di *Raffaello*.

Ora è da notarsi la diversità che passa fra le indicate differenze e quelle che si rilevano negli oggetti che non potevano essere veduti dal vero e che il pittore fu astretto ad ultimare di memoria. Nell'asta che regge la spalliera della sedia del papa, a modo di esempio, il gallone d'oro che l'adorna nel quadro del Real Museo si volge al basso ed è inchiodato in modo che mostra essere così stato veduto dal vero; e nella simile asta del dipinto

fiorentino lo stesso gallone è appuntato sì dai chiodi medesimi ma senza quelle specialità originali che l'occhio esperto ravvisa nell'altro: inoltre tale ornamento, siccome le frange d'oro del cuscino, manca del brio che nel quadro *Farnesiano* riceve dai vivi tocchi di lume nel modo descrittoci dal *Vasari*; ed ognuno comprende che questi tocchi brillanti han potuto essere obbliati da *Andrea* non avendo presente altro modello, ma che non potevano essere aggiunti a capriccio da lui nella sua copia se avesse avuto presente l'originale. L'architettura della camera poi mostra chiaramente lo stento delle linee prospettiche non concorrenti ad un sol punto, ed incertezza nell'ombreggiatura delle cornici in modo disdicevole alla maestria che ebbe il *Sanzio* dell'ottica pittorica.

Questo luogo somministra vari argomenti notabili e potrebbe per se solo risolvere il giudizio nell'esame dell'originalità; poichè nel quadro del Real Museo, veduto a *contro-lume*, compariscono visibilissime e nette le linee *graffite* perfettamente segnate con franchezza e con grazia dall'*Urbinate*; ognuno che guardi quelle linee incise con tanta sicurezza ed intelligenza vede che furono poi colo-

rate con imperizia da altra mano, di tal che ove non fosse storicamente noto che *Raffaello* facevasi aiutare da' suoi discepoli, e che fu aiutato in questa tavola, vedrebbesi a colpo d'occhio che un valente artista disegnò, ed un pittore inesperto di prospettiva colorì quell'architettura. Or sapendosi che *Andrea del Sarto* non poteva essere da altri aiutato nella copia che facea clandestinamente, come potremo credere che egli delineasse con tanta perfezione quella prospettiva e sì malamente la dipingesse fino a deviare di mezzo pollice nelle *concorrenti*? Egli la disegnò come la vide nell' originale in cui allora le linee del *graffito* erano coverte dal corpo de' colori grassi non ancora disseccati e diradati dal tempo come più sopra accennai; ed affinchè il lettore possa giudicare per se stesso della differenza che passa fra il disegno ed il colorito nell'architettura del quadro del Real Museo, delineai nella Tav. N. XXXIII-b il *graffito*, se non che mi fu impossibile per la picciolezza della misura tradurre colla stessa purità le linee incise dalla mano di *Raffaello*. Ma se verrà paragonato questo contorno a quello della Tav. N. XXXIII-a comparirà evidente l'aggiustatezza dell' uno e la de-

formità dell'altro specialmente ne' profili delle membrature projettate e nelle sottocornici e collarini de' pilastri (1).

Dalla esposta osservazione resulta ancora che nell'architettura non fu *Giulio Romano* che aiutò il maestro, poichè architetto eccellente, e prospettico sommo com' egli era avrebbe perfettamente consentito col colore alle linee del *graffito*: *Giulio* dipinse nel quadro del *Leon X*, ma in altre parti, e gl' intelligenti riconoscono il suo pennello nell' asta dorata della sedia, nel campanello di argento, e nelle frange, e additano il medesimo fare nella sua famosa tavola detta della Madonna della gatta collocata nella stessa sala: in essa il pavimento di marmo, la panierina con gli utensili del lavoro, la culla ed i suoi vaghi ornamenti son delineati con tale intelligenza prospettica e colorati con tanta maestria e finezza di tocco, che niun altro discepolo dell' *Urbinate* tranne *Giovanni*

(1) Feci adattare alla cornice del quadro un telariuo reticclato con filo bianco incerato per guida fedele de' disegnatori, dividendo in sedici parti eguali la larghezza della tavola, e l' altezza ne' corrispondenti quadrati, come si vede qui accennato a comodità di chi avesse modo di riscontrare la coincidenza o differenza de' contorni nel quadro fiorentino.

da Udine avrebbe potuto eseguire gli enunciati accessori. Al contrario le maniche delle cotte di ambo i cardinali aggiungono pruova in senso inverso alla originalità del quadro del R. Museo; poichè l'esperto conoscitore ravvisa in esse un non so che di grigio ne' tuoni e di meschino nelle pieghe ed un *fare* che non può essere attribuito ad *Andrea* che fu sempre nobile largo e leggiero nelle pieghe delle vesti.

Rimane a farsi parola delle carnagioni e specialmente de' volti ne' quali consistono le maggiori difficoltà delle copie per le anzidette ragioni, ma le parole non giungono come accennai ad esprimere la differenza de' tratti nascenti dalla configurazione delle ossa, dalle pieghe o rilievi che la pinguedine o la secchezza o il movimento de' muscoli danno alla pelle a seconda de' rispettivi caratteri delle teste: quindi ritorneremo allo intaglio del ritratto del cardinal *Giulio* per avere una qualche idea dell' incomparabile vivezza dell' originale specialmente nell' energia della bocca e nell' espressione degli occhi. I leggieri peli de' mustacchi e della sua barba, il graduale abbassamento del

lume nella faccia dalla fronte fino al mento serbante l'unità dalla massa chiara, e le minute inflessioni che in questa testa si veggono non furono indicate finora in nessuna delle tante copie del quadro fiorentino. Il lettore comprende bene che senza la scorta dell'originale il disegnatore non avrebbe potuto ideare non che rappresentare sì vive espressioni, e nella supposizione che il quadro del R. Museo sia la copia, comprende benissimo che *Andrea del Sarto* non avrebbe potuto e potendo non avrebbe voluto inventare ciò che non vedeva nel dipinto che impreso aveva a contraffare.

Finirò di accennare le particolarità di questo stupendo quadro indicando alcuni capelli bianchi che si veggono nella testa del cardinale *de Rossi* al di sopra dell'orecchio non già ciocche di capelli che incominciano a divenir grigi, ma isolati, bianchi e pochissimi, da'quali prenderò occasione di notare in quanto a finezza di pennello e opportunità di *tocco* (1)

(1) Esiste nella Quadreria del Principe di Ottaiano, fra gli altri ritratti della casa Medici, una bella copia del *Leon X* dipinta sopra tela nella grandezza dell' originale, riportata ne' cataloghi del duca di Miranda come opera di *Carlo Dolce*. Il gentilissimo proprietario aderì cortesemente alla mia preghiera di farla traspor-

*

che al *Sanzio* fu concesso più che ad ogni altro dare a' suoi dipinti finitissime particolarità al pari de' più diligenti maestri fiamminghi sì ne' lumi, che nelle ombre, senza disturbare le masse de' chiari e degli oscuri, in guisa che veduti da vicino sembrano veri, e da lunge invece di sminuire d'effetto come avviene alle opere di finissimo pennello acquistano forza maggiore e rilievo: questa sola particolarità splendentissima nel nostro quadro bastar dovrebbe a mostrare l'opera della mano e del genio di quell' avventuroso che unico fu a dare esempi di somma finitezza congiunta a portentosa illusione. Ma a malgrado di tanta evidenza tale è la forza della prevenzione che gl' ingegni più esperti ne restarono affascinati. Il cav. *Vi-*

tare al R. Museo, ove invitai ad osservarla meco nel paragone l' egregio Professore della scuola di pittura sig. *Camillo Guerra*, il quale vi riconobbe il fare *pretto* di altro quadro grande del *Dolce* da lui veduto in Roma. Il pregio di questa copia non è smentito dal confronto, sebbene rimanga indietro alla debita distanza dall'originale. Essa è notabilmente cresciuta nelle ombre ed ha il campo in tutto nero, ma i suoi panni rossi son conservati più vividi di quelli del dipinto Farnesiano ed in quanto alle parti pare che sia tratta da questo e non dal quadro fiorentino, poichè non ha le differenze che le copie di quello dimostrano, e sopratutto ha meglio sviluppate le inflessioni delle carnosità, e nella testa del cardinale *Giulio* vi si scorgono, come nella tavola del R. Museo, i leggeri peli de' mustacchi e della barba nascente.

car pittore francese, forse il maggiore conoscitore che siavi stato del *fare* de' diversi maestri, il quale fu uno de' commissarj preposti a scegliere i capolavori che la forza toglieva all' Italia, disse a' suoi allievi in presenza del nostro quadro (1). *Io sapeva di mandare a Parigi il* Leon X *di* Raffaello *perchè* Giorgio Vasari *vide dipingere questo che qui veggiamo, ma se avessi potuto farlo questo avrei scelto perchè è più bello.* E l' esimio artista uno de' principi della pittura moderna, il commendator *Benvenuti*, destinato poi a riprendere quella tavola insieme con altri capolavori stati tolti alla Toscana, recatosi a Napoli or sono due anni per suo diporto ed ammirando il quadro del Real Museo diceva ad alcuni artisti distinti che lo accompagnavano. *Il* Leon X *che si conserva in Firenze è non v' ha dubbio l' originale di* Raffaello, *come ne assicura il* Vasari, *ma se io dovessi scegliere per lo studio de' pittori preferirei questo.* E molto prima il *Bellori* dicendo presso a poco lo stesso così si espresse.

(1) Egli fu direttore della R. Accademia delle Belle Arti in Napoli ne' primi anni del decennio.

Questo quadro con tutti gli altri che appartenevano al duca di Parma fu trasportato a Napoli dove con particolare industria lo vidi tre anni fa, e tornai a rivederlo due volte: sicchè posso asserire che questa è una delle più stupende pitture che io abbia veduto e par fatta da sei mesi addietro e non più. Io ho fresco alla memoria l'originale di Raffaello *che rividi non sono molti anni e dico che occultando i nomi degli autori, molti anco intendenti prenderebbero, se fosse data loro la scelta, piuttosto la copia che l'originale il quale di presente è alquanto annegrito sì ne' panni che nelle carni e la copia oltre alla freschezza è più pastosa e morbida nelle carni e ne' panni. Anche il* Richardson *scrisse che vi è chi pretende dar la mano dritta alla copia ma per giudicarne bene converrebbe veder l'uno accanto all'altro. Egli non per tanto stima più l'originale, pur tuttavia dubita di essere ingannato dalla prevenzione a favore del nome di* Raffaello.

I più valenti artisti e conoscitori nel giudicare così della originalità fra i due quadri si attennero adunque non meno che gl' inesperti al racconto del

Vasari dimenticando *che in siffatti giudizj bisogna chiamare a consiglio gli occhi, e non le orecchie*: ma se questo precetto veramente magistrale fu obbliato nel caso presente, fino da colui che lo dettò, non mancano alla tavola del *Leon X* del Real Museo altre testimonianze della sua originalità, le quali son maggiori di ogni prevenzione contraria, intendo dire de' *pentimenti* che in essa si scorgono: poichè ognuno sarà persuaso che un valentissimo artista qual era *Andrea del Sarto*, copiando un dipinto perfezionato, non poteva incorrere in pentimenti i quali erano possibili e sono visibilissimi nel dipinto originale. In esso si ravvisa che sulla mozzetta del cardinal *Giulio* fu inoltrato il colore del campo per ristringere la spalla scorgendosi al di sotto il rosso della stoffa. Così sotto al mento del papa è visibile il primo colore coverto dal pentimento con restrizione pari alla grossezza di uno scudo, e per tacere della manica del camice che dove posa sul tavolino fu alquanto diminuita, accennerò che nel suo pollice della mano destra si veggono tre *pentimenti*, e che le dita dell' altra mano furono alcun poco slungate nell' estremità. La testa del cardinal *de Rossi* mo-

stra visibilissimo l'abbassamento del cranio quasi di un mezzo pollice e le sue mani si veggono ingrandite oltre i primitivi contorni: ma i pentimenti più notabili sono quelli che si scoprono nel libro aperto il quale in origine era men grande e fu slungato perchè meglio vi posasse su la mano del pontefice senza poi correggere l'andamento de' versi e le miniature delle pagine; ed una delle fettucce destinate a segnare le carte la quale prima scendeva in linea uniforme al contorno del campanello fu variata per togliere quel paralellismo e deviata con serpeggiamento che la termina in altra parte lontana dal campanello: ed in questo *pentimento* son restati scoverti due piccioli anelletti d'oro de' quali non si comprende ora la ragione nè l'uso.

Riepilogando: abbiamo osservato che i maestri e le ragioni dell'arte ci dicono non esser concesso ad un pittore imitare si bene un quadro di altra mano da non potersi distinguere l'originale dalla copia: ora aggiungerò che trattandosi di ritratti non è dato nemmeno all'artista medesimo che abbia dipinto un volto dal vivo di copiare la pro-

pria opera colla stessa forza di espressione, e questa cosa è asserita ed è provata per esperienza dai pittori i più valenti i quali non senza pena veggono non poter giunger mai a riportare ne' loro grandi quadri la vivezza delle teste che ritrassero dai personaggi tenuti a modello. Abbiamo pure veduto col fatto le differenze esistenti fra le due tavole; e che il dipinto del Real Museo sia l'originale, e la copia di *Andrea* quello dell'Imperiale e Real Palazzo Pitti resulta storicamente dalle anomalie del racconto del *Vasari*, e fra le altre molte cose dal non potersi ammettere che *Ottaviano de' Medici*, uomo probo e prudente abbia osato falsificare un oggetto e disobbedire ad un preciso comando del severo papa, viemaggiormente nel tempo in cui la cortesia del dono di quel quadro dar poteva alla *lega* Medicea il potente aiuto del duca *Federigo*. Finalmente abbiamo veduto che la originalità del quadro Farnesiano risplende lucidamente nelle *particolarità* delle quali manca quello del Palazzo Pitti poichè, ripeto, i *dettagli* possono essere obbliati, ma non aggiunti da un pittore che copia, e sovrattutto è autenticata dalle mutazioni che si veggono nel quadro del Real Museo.

Nel rendere di pubblica ragione queste osservazioni dichiaro che esse, comunque sembrar mi possano valutabili, non raggiungono di gran lunga nell' animo mio l' importanza del soggetto, e le difficoltà di una questione restata indecisa sì, ma che da tre secoli piega a favore dell'opinione contraria: e se non mi astengo dal pubblicarle è perchè mi stringe l' obbligo d'inserire la descrizione di quel classico dipinto ormai troppo ritardata nella edizione del Real Museo. E poichè debbo farlo e non posso sottrarmi ad un altro dovere il quale è comune ad ognuno che scrive, di dire cioè quello che si sente con persuasione di coscienza, spero almeno non andare incontro al biasimo de' miei concittadini sembrandomi che si mostrerebbero avversi alla gloria delle arti patrie coloro che nati sull' Arno anteponessero all'opera di un pittore fiorentino portentosa tanto che meritò essere qualificata come sovrumana, quella dell'*Urbinate* di cui la Imp. e R. Galleria già vanta altro capo lavoro certissimo e non meno famigerato (1).

Quindi persuaso che in ciò il guadagno sia molto maggiore della perdita, mi stimerò doppia-

(1) La Madonna della Seggiola.

mente avventuroso se questi miei pochi cenni stimoleranno qualcuno de' chiari ingegni napoletani a provare in dimostrazioni meglio ordinate che il *Leon X* ammirato nel Real Museo è di mano di *Raffaello*.

Antonio Niccolini.

*

Nota A. indicata alla pag. 30.

(A) Lo sviluppo maggiore dell'ingegno è operato ne' pittori quando cercano con ardore di progredire nell' arte e di nutrirsi di buoni esempi nell'età loro giovanile. *Raffaello* si recò a Firenze la prima volta nell' anno 1503, il ventesimo della età sua per studiare le opere de' famigerati pittori dimoranti in quella città. *Andrea del Sarto* contava allora 25 anni -- *Michelangelo Bonarroti* 29 -- *Fra Bartolomeo* 34 -- e *Leonardo da Vinci* 51 -- i quali maestri erano quelli che potevano influire nel suo mutamento di stile. È noto che si giovò delle opere e de'consigli del *Frate*; ma solo *Andrea* quantunque fosse il più giovane aveva dato esempi del *fare*, che ha gli elementi di quello dell' *Urbinate* ; ed è fuor di dubbio che il *Sanzio* da *Andrea del Sarto*, e non questi da quello ebbe il tipo di quel bellissimo *stile* purgato e vivace che fu poi comune ad ambo i maestri, poichè quando il pittor fiorentino scovrì i suoi affreschi del chiostro dell' Annunziata, non aveva veduta nessuna opera di *Raffaello* : al contrario egli quando lasciò il *Pinturicchio* a Siena e giunse in Firenze, *Andrea* aveva già formato il suo stile come ho detto, ben anche nella pratica dell' *affresco*, ed era celebrato come eccellente pittore. Vero è che la fama tacendo di lui suona diversamente e narra che da *Michelangelo* e da *Leonardo*, e specialmente da' celebri cartoni della guerra di Pisa egli attinse il *fare* che poco appresso lo immortalò nelle camere Vaticane. Ma la rinomanza e l'età maggiore de' due precedenti accreditò per avventura tale opinione; poichè è cosa dubbia se giungesse a vedere gl' indicati cartoni; ed è certo che a quell'epoca il *Bonarroti* aveva poco dipinto, e soltanto ad olio. Per altro è da credersi che l' ape perugina libasse l'opere loro come succhiò l' espressione del *Masaccio* e le bellezze delle stupende porte del *Ghiberti*, anzi la Madonna detta la *bella giardiniera* olezza indubitatamente de' fiori di *Leonardo*, ma è pur vero che nelle prime camere Vaticane l'attento osservatore rinviene non la *maniera* di lui nè del *Bonarroti*, nè di altri, tranne un sentore di quella del *Frate*, bensì vi scopre oltre al latte del *Perugino* di cui non erasi allora del tutto divezzato, gli elementi del *fare* che ha dato il vanto alle opere di *Andrea* di trarre in errore i più esperti conoscitori dell' arte; fra i quali *Mengs* attribuì a *Raffaello* la S. Agnese del Duomo di Pisa,

ed altri opinarono lo stesso del S. Pietro, della S. Caterina, e del S. Giovanni predicante.

In tempo posteriore i biografi dissero con somigliante abbaglio che *Raffaello* passò alla sua grande *maniera* dopo aver veduta la Cappella Sistina: il quale errore ripetuto da tutti senza esame è ora generalmente creduto: ed è fuor di dubbio che le Sibille ed il Profeta del tempio della Pace e di S. Agostino, opere posteriori alla Sistina mostrano evidentemente e quasi direi con ostentazione il *Michelangiolesco* sicchè sembrano giustificare in qualche modo il divulgato errore; ma osservando le ultime opere del *Sanzio* chi non vede che stimolato dalle strepitose acclamazioni, suscitate da meravigliosi dipinti di quella Cappella, volle egli nel Profeta e nelle Sibille, non cambiare il suo *stile*, ma far vedere che se avesse voluto avrebbe potuto fare in quel modo? -- Infatti la Galatea della Farnesina, il S. Pietro in carcere e la Trasfigurazione nulla contengono di *Michelangiolesco*. Queste opere eccellenti non appartengono più a nessuna maniera, poichè per *maniera* dobbiamo intendere quella deviazione che i pittori ebbero nel ritrarre il bello della natura a seconda del proprio intendimento, dalla quale deviazione appunto si distinguono i differenti maestri. Che se ognuno avesse espresso il bello tale quale lo mostra natura ne' veri oggetti, *Michelangelo*, *Tiziano*, il *Correggio* avrebbero dipinto nel modo medesimo, ma essi si scostarono dalla verità in quella parte che appunto forma la loro respettiva *maniera*. Intendo dire con ciò che la così detta *ultima maniera* di *Raffaello* consiste nell' aver egli ritenuto il bello de' grandi artisti veduti in Firenze spogliato di ogni *maniera* e dirò pure liberandosi del compasso che sembra dominare nelle sue precedenti opere. Dalle quali cose sia lecito dedurre che egli mirò per avventura a quel punto di perfezione fin da quando si accorse che *Andrea del Sarto* erasi già incaminato verso lo scopo medesimo. Ed a questo proposito dissi che copiando egli il *Leon X* del *Sanzio* imitava le perfezioni delle quali aveva gli elementi in se stesso; poichè i suoi dipinti nulla annunziano della *maniera* di *Leonardo*, del *Bonarroti*, del *Frate*, quantunque cresciuto fosse in mezzo ad essi, ed il primo fosse a mostrare come possa il pittore giovarsi de' grandi modelli senza ritenere le *maniere* de' respettivi maestri, e forse per questo fu appellato *Andrea senza errori* poichè le *maniere* da errori provengono, e semenze sono di errori. Ma quale si fosse il precoce ingegno di lui che tutto ebbe fuor che le grandi occasioni per volare sovra ogni altro ben lo vedeva *Michelangelo*, e lo accennò con un motto quando disse a *Raffaello* -- *Se fosse in Roma quell' omicciuolo ci farebbe sudare le tempia.*

Raf. Paci ... del. *N. direx.* *Raf. Esteran sculp.*

Antico dipinto di Stabia. — *Intonaco palmi sette ed un quarto lungo, palmi quattro ed un quarto alto.*

La pittura delle pareti era certamente parte non ultima della bellezza e magnificenza di che risplendevano le greche e romane abitazioni. Le vetuste città fra noi disotterrate ci han fatto scorgere ad evidenza l'amore che i nostri antichi portavano a questa specie di decorazione; giacchè, sia qualunque la casa, qualunque il luogo di essa, presso che mai non trovasi senza una qualche dipintura. Se il povero non poteva adeguare in tal maniera d'ornamento il lusso del ricco, pur nondimeno con qualche tinta di un sol colore copriva sempremai la bianchezza del muro, dalla quale sembra che generalmente gli abitatori di quelle magioni abborrissero. Ed è pur degno di nota che ne' palagi degli opulenti non un bugigattolo troveresti, per quanto basso ed ignobile, che fosse estraneo rimaso alla mano del dipintore.

*

Non è facile stabilire le varie guise di tali pitture. Dalle più semplici alle meglio istoriate quante e quali svariatissime gradazioni! Talora i dipintori copiavano i mosaicisti, siccome questi da quelli. Ed appunto una specie di musaico in pittura è il dipinto intonaco di cui la presente Tavola offre il disegno, e che, trovato in Gragnano in una scavazione fattavi il 26 febbrajo 1759, or decora nel Real Museo degli antichi dipinti la prima stanza a sinistra.

Ornava esso una stanza ove due altre pareti erano al modo stesso dipinte. Vivaci ancora ed intatti ne sono i colori, come quelli di tutte le vetuste pitture involate alla malvagia azione dell' aria, dell' umido, delle intemperie ne' loro discoperti siti e nel Borbonico Museo ridotte a salvamento. Ma ciò che merita maggiore attenzione è l' ingegnoso artifizio del lavoro, piuttosto singolare che nuovo. Le linee che lo compongono, intersecandosi fra loro ad angoli retti, formano tanti quadrati che ne' vertici si riuniscono con picciole borchie adorne di rosette o con fiori. Sul bianco fondo dello stucco è condotta la dipintura. Le linee son verdi; gli orli di

tutte le cornici delle riquadrature fatti a merletti son rossi; i bastoncini di mezzo co' loro ornamenti son verdi; i fiori e le borchie di color turchino; svariati gli altri colori della rimanente composizione. Sommano ad una quarantina, in sette ordini orizzontalmente disposti, i quadratini, tra interi e spezzati, ciascun de' quali rappresenta come un grazioso quadretto. Da' quattro angoli di ognuno di essi pendono i fiori medesimi; ma immagini raramente ripetute ne adornano il mezzo con tanto di eleganza ed armonia che gli è una maraviglia a vedersi. Qua ricorrono uccelli, là fiori; dove soli raggianti, dove Amorini e Genî in atteggiamento diverso; quando alcuna Baccante, e quando Ninfe con in mano emblemi d'ogni maniera. Non mancano infine piccioli e tondi medaglioncini, entro a' quali stanno delineate svariatissime cose, ma dall' età consumate. In somma pare che non potevasi con più di gentilezza e perizia unire la varietà colla simmetria per produrre uno de' più leggiadri dipinti a mosaico che il pennello antico abbia saputo creare.

Gli Accademici Ercolanesi nella tav. 55 del IV tomo delle pitture hanno minutamente descrit-

to questa parete, ad uno ad uno significandone i tondini, gli ornamenti, le riquadrature.

Raffaele Liberatore.

Nic. la Volpe del. *N. derav.* *Lasinio fil. sculp.*

Attrice. — *Affresco pompejano.*

I limiti assegnati alla descrizione de' monumenti compresi in questa opera non ci permettono di entrar nella disamina dell'epoca, in cui le donne cominciarono a far parte del teatro comico de' Greci e de' Romani; accenniam solo di passaggio che presso degli uni e degli altri i mimi, al dir di Polluce e di Ateneo (1), si rappresentavan da donne, e Plinio ne ricorda (2) la longeva Lucceia che recitò cento anni sulla scena, e la emboliaria Galeria Copiola menata giovinetta ancora sul teatro da M. Pomponio edile della plebe, essendo consoli Cajo Mario e Gneo Carbone, e che ne' giuochi celebrati per la salute dell'Imperadore Augusto comparve di centoquattro anni sulla scena, sotto il consolato di C. Poppeo, e Quinto

(1) IV. 174. Ateneo 11. 8.

(2) *Lucceia mima centum annis in scena pronuntiavit. Galeria Copiola emboliaria reducta est in scenam, C. Poppaeo, Q. Sulpicio coss. ludis pro salute Divi Augusti votivis annum centesimum quartum agens: quae producta fuit tirocinio a M. Pomponio Aedili plebis: C. Mario, Cn. Carbone consulibus, ante annos nonaginta unum.* Lib. VII cap. 48.

Sulpizio. Degenerato il gusto dell' antica commedia l' emboliarie che recitavan solamente negl' intermezzi, occuparono interamente il teatro, e non tardò molto che la massima parte delle attrici di mano in mano si rendessero celebri più per dissolutezza e per prepotenza, che per raffinamento di arte.

Una di quelle celebri attrici par che debba riconoscersi in questo bello affresco pompejano dipinto su campo rosso in una piccola parete della casa così detta *de' capitelli colorati.* Vestita negligentemente di sottil tunicopallio color paonazzo, che le lascia scoverta la parte sinistra del petto con tutto il corrispondente omero, siede la nostra attrice su magnifica sedia munita di soffice cuscino, e conformata a grande spalliera semicircolare propria de' personaggi nobili ed agiati. Essa puntella il gomito manco contro la spalliera stessa, ed accenna nella maschera che colla destra poggia sulla coscia di questo lato. I suoi bei capelli sono discinti: un picciol nastro gli assesta sul capo e gli lascia fluttuanti cader sugli omeri. A quella porzione che comparisce de' piedi sembra calzata di socco proprio degli attori comici,

appartenendo a' tragici il coturno. L' espressione con che riguarda nella maschera è resa con ammirevole verità. Essa la considera con tanta attenzione che diresti la sua bocca si atteggia come quella della maschera, il che suole accadere a tutti i comici quando nella lettura si compenetrano della parte che debbono rappresentare, seppur non voglia dirsi ch' essa guardando nella maschera stia ripassando la parte che dovrà recitare sulla scena, e forse ancora che mediti studiando gli atteggiamenti convenevoli all' indole ed all' aria del volto di quella maschera istessa.

La figura è molto ben composta, e la contrapposizione del braccio sinistro ritratto e puntellato alla sedia con l' altro che si distende a regger la maschera sulla coscia produce un gratissimo effetto senza esser menomamente forzato. Con molta sveltezza e ben intesa prospettiva è dipinta la sedia col cuscino rarissima a comparire in altri monumenti, se n' eccettui le due consimili, sfornite però di cuscino, delle Muse Clio ed Urania pubblicate nel secondo tomo delle pitture ercolanesi, e la sedia dell' Agrippina di Germanico del Museo Capitolino simile affatto anche nel cuscino

alla sedia della nostra attrice. Ed è per l'esistenza del marmo Capitolino, che a noi non sembra che tali sedie possan corrispondere come fu sospettato alla *lecticula lucubratoria* di cui fa menzione Suetonio nella vita di Augusto, e che da Torrenzio si spiega per sedia di riposo e da studio; dappoichè non sembra verosimile che una donna tanto illustre quanto Agrippina, fosse stata espressa sedente a prender riposo col braccio dritto rivolto ed appoggiato alla spalliera di una sedia, che si usava per comodamente studiare.

Giovambatista Finati.

Nic. La Volpe del. N. direx. Philip. Morghen sculp.

Achille. — *Dipinto pompeiano.*

Vedesi in questo dipinto non ha guari scoperto in Pompei, un giovine eroe di bello e feroce aspetto sedere e suonar la lira. È vestito di una sola *efattide* paonazza picciolo mantello di cui si veggon per lo più vestiti gli eroi nell' antica iconografia. Il trono aureo strato di porpora, il suppedaneo anche di oro su cui appoggia i piedi ce lo dimostrano eroe e di regia stirpe. Sono davanti di esso ad un sasso quadrato appoggiati il suo scudo e il suo brando, e su questo medesimo sasso si vede in dimessa attitudine sedere una giovine donna, che legge in una tavoletta o papiro che sia forse le parole o le note del canto che l' eroe sposa al suono della cetra. Altra donna sta vicino ad essa in attitudine di farla attenta a quegli accordi musicali. Alla spalliera del trono ove siede l' Eroe si appoggia un giovine guerriero con la spada ad armacollo ed una piccola *efattide* verdastra, come attento ad ascoltare quei suoni. La scena di questa azione è una tenda paonazza chiara.

*

Il libro IX dell'Iliade ha somministrato al pittor pompeiano il subietto di questo dipinto, il quale rappresenta Achille nella sua tenda neghittoso e restio di guerra ingannando l' ozio dei giorni inoperosi con le dolcezze del suono e del canto. E ravviseremo nell'eroe seduto e suonante la lira il Pelide, in quello stante in piedi appoggiato alla spalliera del trono Patroclo, e nelle due giovinette Diomedea di Lesbo schiava favorita di Achille, ed Ifi di Sciro cara e diletta a Patroclo. Cerchiamo ora di illustrare con i versi di Omero questo dipinto e trovar in essi le ragioni di questa nostra congettura.

Quando Agamennone stretto dai pericoli della guerra inchinò l' animo altiero alla necessità di mandare Fenice, Aiace ed Ulisse ad implorare il soccorso di Achille, così canta Omero che lo trovarono nelle sue tende

> Alle tende venuti ed alle navi
> De' Mirmidoni, ritrovar l' eroe
> Che ricreava con la cetra il core;
> Su questa degli eroi le gloriose
> Gesta cantando raddolcia le cure:
> Solo a rincontro gli sedea Patroclo
> Aspettando la fin del bellicoso
> Canto in silenzio riverente.

Quindi dopo che i messaggeri, avendo indarno cercato di piegare l'animo indurito nell'ira di Achille, furono accomiatati, restò il veglio Fenice a cui Achille diè ospitalità nelle sue tende, e finalmente

> Nel chiuso fondo della tenda ei pure
> Ritirossi il Pelide ed al suo fianco
> Lesbia fanciulla di Forbante figlia
> Si corcò la gentil Diomedea.
> Dormì Patroclo in altra parte e a lato
> Ifi gli giacque un' elegante schiava
> Che il Pelide donogli il dì che l'alta
> Sciro egli prese d' Enïeo cittade.

Ed ecco come il pittore che intendeva in questa istoria rappresentare l' ozio di Achille ha messo nel primo piano del suo dipinto i due eroi compagni indivisibili, e nel secondo piano le due donzelle a loro più dilette, le quali sono come in disparte intente ai concenti dell'Eroe. Il volto di Achille di questa pittura è molto simile a quello espresso nell' altra pittura da noi precedentemente pubblicata, in cui è rappresentato questo medesimo eroe quando Ulisse lo riconosce fra le fanciulle di Sciro.

Guglielmo Bechi.

Ant. Ascuta del. N. direx. Fran. Pisante sculp.

Ant. Ascoli del. *N. dev.* *Fran. Pisante sculp.*

Telefo allattato da una Cerva. — *Quadro rinvenuto in Ercolano alto palmi otto ed once cinque, largo palmi sette* (1).

Una delle più belle pitture tratte dalle scavazioni Ercolanesi è incontrastabilmente il Telefo, sia che tu guardi alla freschezza ed all' accordo dei colori; sia che il numero ne consideri delle figure grandi quasi al vero, o la espressione maravigliosa, che loro fu data. I quali pregi, se attenderai al raro e difficile argomento rappresentatovi, mille tanti più crescere si troveranno; poichè, de' tre personaggi in fuori, per tutto il resto i chiarissimi Accademici, che primi un cento anni or fa ne parlarono, il dissero di oscurissimo significato, e si fecero molte congliietture a proporre fra sè pugnanti, e poco intorno all' arte dimorandosi, quel punto centrale disconobbero, di che se non c' inganniamo, uom partendo, il tutto riceve facilissima spiegazione. Al che volendosi da noi, come si potrà il meglio, supplire, dopo che

(1) Questo è un estratto di una lunga memoria letta dall' Autore alla Reale Accademia Ercolanese e che sarà inserita ne' suoi atti.

ne' passati volumi pubblicammo giusta il solito in una stampa a soli contorni questo singolar monumento, ora in grazia della preziosità sua due altre tavole ne diamo, dove la favolosa avventura mettesi in mostra in dimensioni più grandi delle impresse e che meglio il carattere conservano e le adornezze dell' arte. Eccoci dunque di bel nuovo nell' ima valle di Tegea. Il fanciullo, cui la cerva porge con amorosa tenerezza la poppa, e fan compagnia un lione ed un' aquila, son cose da destare l' ammirazione in Ercole che, venuto in questi luoghi per fare guerra a' Laconi (1), ad esso fortuitamente si abbatte, ed attonito lo contempla, ascoltando dalla giovane alata discesa sulle nuvole, esser colui il figliuolo partoritogli da Auge. La quale per sottrarlo all' ira di Aleo suo padre, nel bosco ascoselo di Minerva poco da Tegea lontano. Di che sorvenuta orribile carestìa al paese, l' interrogato oracolo rispondeva celarne la funesta cagione il luco alla diva dagli occhi azzurri consecrato. Però Aleo, dopo fattolo ricercare ne' più

(1) Questo particolare importantissimo a dar ragione del perchè Ercole si trovi insieme con Telefo, non venne affatto notato da' primi che pubblicarono questa pittura.

segreti recessi, quel fanciullo vi trovò; e discoperta così la colpa della disonesta sua figlia questa vendette come schiava fuori patria, e quello espose al furore delle belve sul monte Partenio, dove una cerva del latte suo nudrillo amorosamente per volere della Buona Fortuna. E questa per punto nella nostra pittura veggiamo con dispiegate ali e cinta d'ulivo recarsi in mano le spighe qual dispensiera di pace e di abbondanza, qual guardiana degli uomini e degli dei. Colle spighe in fatti comparisce in alcune monete di Eumenia e di Tarso, e colla palladia fronda in medaglia della giovane Faustina, dove il fanciullo adagiatole tra le braccia, e gli altri due che si giacciono a terra coll'epigrafe ΚΑΛΛΗ ΤΥΧΗ ΑΙΓΗΗΤΟΙ o se vorrai correggerla, Καλη Τυχη Αιγυπτου, *LA BUONA FORTUNA DELL'EGITTO*, ci obbligano a ravvisarvi la stessa Dea, che qui custodisce e protegge il Telefo e che potremo eziandio appellare *Fortuna Primigenia*, come quella che soccorreva a' fanciulli fin dal momento che venivano a luce; quella che per avviso di Tullio, era così chiamata *a gignendo* (1), da riscontrarla coi

(1) *De Legg.* II, 11.

primigenî semi di Varrone (1), e che fu annoverata fra i *Numi Custodi*, per quanto si trae dalla iscrizione DIS CVSTODIBVS appostale nelle monete argentee di Pertinace (2). Le ale poi ben le si addicono, come a colei che solo nella incostanza è costante, e che essendo spettatrice di quanto agli uomini ed agli Dei appartiensi dall' empireo alla terra il volo, e da questa a quello spesso spesso spiegava. *Divum atque hominum quae spectatrix, atque hera eadem es hominibus*, son le parole di Plauto (3). Dove non dimenticheremo Plutarco dicente, che i Quiriti il simulacro della Fortuna senza ali adoravano a documento che, dopo fatto il giro del mondo, avevasi alla fin delle fini scelto Roma a dimora per non più mai partirsene (4).

La donna sedente bella e maestosa della persona, con dappresso un canestro, che ogni generazione di frutta ricolmano, è Tegea, la contrada dell' Arcadia dove seguì la salvazione maravigliosa di Telefo. Di che indubitato argomento ci appresta

(1) *De R. R.* I, 40.

(2) Vaillant *Pr.* II, p. 195.

(3) *Merc.* V, 21.

(4) Plutarco *de fort. Rom.* Tom. II, p. 317.

la donna che nella stessa postura comparisce nelle monete con l'epigrafe ΤΕΓΕΑΤΑΝ, e col Telefo dalla cerva allattato. In tal maniera idoleggiavano i Greci le città e le regioni, e parecchi esempi ne forniscono le sole pitture di Filostrato in cui come donne son rappresentate Calidone, e Cencree; la Tessaglia, e la Lidia (1). Aggiungi la testa in profilo improntata nelle monete Elee coll' Epigrafe ΟΛΥΜΠΙΑ, la quale indicava il luogo dove celebravansi i famigerati olimpici giuochi, e non già il comune degli Olimpi, che non sussisteva (2). Aggiungi il quadro in cui Aglaofonte aveva dipinto Alcibiade fra le braccia di Nemea (3), l'altro di Nicia dove quella compariva sedente sopra un lione con palma in mano (4), ed il famigeratissimo vaso d' Archemoro da me illustrato, dove la stessa città comparisce sedente colla iscrizione ΝΕΜΕΑ (5). Con queste iscrizioni si facevano chiare le figure, che

(1) Filostrato 9, 16.

(2) Vedi Stanhope *Olympia extr.*

(3) Ateneo XII, p. 534.

(4) Plinio Lib. XXXV, c. 4. *Divus Augustus in Curia, quam in Comitio consecravit, duas tabulas impressit parieti. Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigae dependet.*

(5) Nell' ottavo tomo degli *Annali Civili* pag. 151.

★

oscurissime per altro sarebbono state e così fece Adriano imperatore nella superba villa di Tivoli, di cui ammiransi anche oggidì le ruine. Dove in poche miglia di spazio ragunando che che di più bello fosse a vedere in tutta la terra, qui entrato saresti nel Liceo, e nell' Accademia, là nel Pireo dal sacro fuoco, più innanzi nel Pecile a passeggiar cogli Stoici, poi a dritta volgendo ti avresti trovato dinanzi il Canopo dell' Egitto, a manca il Laberinto di Creta, a fronte la Tempe amenissima della Tessaglia, a tergo i Campi del pianto e la bocca del Tartaro orribilmente profondo, e per tutto epigrafi di buona lettera, che ciascun luogo annunziavano al passeggiero.

La dignità e la compostezza nella posa di questa figura le conciliano un decoro, di che lo sguardo dello spettatore non è mai abbastanza satollo. Le chiome che diresti con Apuleio bipartite sulla fronte *parili separatu*, son coronate di rose. Spiccante fra gli altri personaggi per elevata statura, essa ci ricorda di Elena paragonata dal siracusano buccolico a cipresso grandeggiante fra tutti gli alberi di delizioso giardino. E ci rammenta eziandio la robustezza delle donne

Tegeatiche, che ben chiameresti le Amazoni dell'Arcadia, per avere assicurata a'mariti una vittoria rimasa ostinatamente indecisa, combattendo esse medesime co'Lacedemoni e facendone prigioniero il duce Carillo. La fronte poi, le guance, la bocca, il naso, il collo, le braccia, per fin le dita, lunghe acconce sfusate, in somma tutte le membra, ben potrebbono riscontrarsi con quanto Latini e Greci ne scrissero, allorchè ne assegnavano i caratteri perchè più vaghe riuscissero a metterle insieme nel più squisito ideale. E questa bellezza specialmente rifulge nella parte dove può dirsi che abbiasi la propria sede, nella parte di tutte la più preziosa, e che in bella figura è di tutta la più bella, negli occhi. I quali sono grandi come quelli della Giunone di Omero, come quelli che gli antichi celebravano in Elena, in Aspasia, in Pantia, ed in Laide. Appoggiatasi al fianco di un monte, che la cinge al di dietro, ed atteggiata di maestoso e sicuro dominio, costei par che poco attenda a ciò che intorno le accade, e gli occhi spinge in lontananza, con bel trovato del pittore ad esprimere come ella vegli l'ampiezza de'luoghi circostanti, di cui è centro. Chè situata lontana dal mare, in mezzo

a secolari foreste guardava Ladoncea, le pianure Emonie, la piccola Orestasio, il borgo Afrodisio e l'Ateneo, e Asea e il monte Boreo, e la città di Palantio e Filace, e più in là Megalopoli e Mantinea, Licosura e Neda, Figalia e Bassa. Ed a maggiore distanza cingevasi di lunghe catene di monti, fra'quali rinomatissimi furono il Liceo celebrato pel tempio di Giove, ed il bosco Cleoneo, temuto a chicchessia finchè Alcide non ebbevi ucciso il tremendo re delle fiere. Il perchè simboli geografici diremo eziandio l'aquila ed il lione che in questo quadro veggiamo starsi mansueti intorno alla cerva ed al fanciullo, quasi comprendessero esser quello nipote a Giove. Così l'aquila di Leocra in rapir Ganimede, leggiermente artigliandolo per su la veste, ne risparmiava in tal modo le carni da mostrar di sentire chi mai si fosse quella preda, ed a chi la recasse. Ma perchè mai cingono a questa donna bellissimi fiori la chioma, e perchè dappresso le vedi un canestro di ogni generazione di frutta ricolmo? Lo intenderemo ricordandoci essere l'Arcadia divisa in più parti fra loro diverse per la qualità del suolo. La quale adombrata venne mitologicamente dicendosi: tre figli essere nati ad Arcade, che erano

Azane, Elato ed Afidante, di cui il primo rappresentava la parte occidentale d'Arcadia dove per mancanza d'acqua nè piante vivevano nè bestiami; Elato la montuosa di boschi coperta, come Cillene, al quale perciò fu dato un figliuolo di nome Epito, ossia *alto*; ed Afidante, *il ricco*, la parte fertilissima che comprendeva propriamente Tegea, di qui chiamata *retaggio d' Afidante*, Αφειδαντειος κληρος, da Apollonio di Rodi (1), irrigata da vive acque correnti, e riconosciuta da Leake come terreno di alluvione profondo (2).

Dietro a costei stassi Pane in giovanili sembianze, qual si mostra in alcune monete di Patra (3) e di Arcadia (4). Egli ha l'aria di un villano, che, nulla curante delle sciagure della vita, sorride goffamente giulivo; ma incerto sarai se stia per dare fiato a quella pastorale siringa di dodeci canne composta, o ne abbia il suono testè interrotto. Medesimamente nel portico di Pompeo ammiravasi una tavola, in cui dubbio rimaneva se montasse o scendesse l'uomo collo

(1) *Argon.* I, 162.

(2) *Morea* vol. I, p. 92 dove la dice: *deap alluvial soil.*

(3) Sestini *Lett. Cont. Tom.* V, p. 14. Tav. I. 13.

(4) Vedi il chiarissimo Cavedoni *Spicil. num.* 91.

scudo rappresentatovi da Polignoto (1). E colla figura di questo rustico Nume fu significato più chiaramente il luogo dell' azione. Poichè in Tegea veniva in ispezieltà onorato, e col nome di Tegeeo il salutava Virgilio (2):

Pan ovium custos, tua si tibi Maenala curae,
Adsis o Tegeaee favens.

Nè per altra ragione egli ancora si appoggia col gomito allo scoglio di una rupe, che la donna, il Telefo, e l' Ercole a guisa di alta muraglia protegge. Poichè nel chiuso de' monti sorgeva Tegea, cinta da sublimi orrori di boschi e balze. E da questa posizione che difesa la teneva dall' avidità de' nemici, aveva eziandio il nome sortito, nome che divise con altre città da natura coperte egualmente come la Tegea Cretese, e la Tegea della Bizacene, e la Tegira della Beozia (3). E questa fu una delle principali cause perchè i primi Tegeei, uniti agli altri piccoli borghi de' Gareati, de' Filacei, de' Coritei, de' Botachidi, e de' Manti, divenissero un popolo ve-

(1) Plinio Lib. XXXV. cap. 8.

(2) Georgic. I. v. 18.

(3) Da Στεγω, donde il latino *tego*, come τεγος invece di ϛεγος, e τεγη invece di ϛεγη.

nerando in pace, formidabile in guerra contribuendovi ancora e le ottime leggi, e lo studio della musica imposto severamente da quelle a tutti gli abitatori di tali contrade.

Però in tanta fama Tegea saliva, che stimata era la città dell' Arcadia per eccellenza, tal che Tegeei son chiamati Evandro (1), e Callisto di Licaone (2), Tegeea Atalanta comechè nata in Sciro (3), Tegeea Carmenta (4), Tegeeo Mercurio di Cillene (5), e Tegeeo perfino il cinghiale di Erimanto (6).

E tanto vogliamo aver detto intorno all' argomento della pittura; volgiamoci a' pregi dell' arte. Nella donna è da considerare la dignità e la compostezza con che sulla rupe si asside; nel Pane quel goffo sorriso di un villanzone; nell' Ercole la sorpresa e la meraviglia; nell' alata donzella il cenno imperioso della Fortuna, nel Telefo la sicurezza e la semplicità de' teneri anni.

(1) Ovidio *met.* VIII. v. 499. II. *Art.* 55. II. *Fast.* 167.
(2) *Idem* VIII. *met.* v. 317.
(3) *Idem ibid.* v. 380.
(4) *Idem* L. *Fast.* v. 627, et VI. v. 531.
(5) Stazio I. *Sylv.* 5. 4. Claudiano I. *Rapt. Pros.* v. 89.
(6) Ovidio IX. *Heroid.* v. 87.

Che evidenza poi e quanta espressione nella cerva che colla lingua blandisce il fanciullo come se fosse nato di lei! Che cara e graziosa movenza in costui mentre si sforza di stendersi per arrivare al capezzolo della mammella! Vedi come son trattate le nude carni e se vi potrai neo alcuno discernere, cosa per altro di facile riuscimento a chicchessia! Lo stesso Telefo allattato dalla cerva ci presentano alcune belle monete di Capua, che saranno tra breve pubblicate in una maniera stupenda dal chiarissimo numismatico Cavalier Michele Santangelo; ma dal lato dell'arte ognuno troverà che meriti la preferenza la nostra pittura.

Chi poi domandi se per copia ovvero per originale deggia questa tenersi, risponderemmo delle due affermando la prima. Chè tanto indica la troppo esagerata figura dell' Ercole specialmente nella testa non possibile a trovarsi qual si vede in quel sito, ed addimostrante se mal non mi appongo alcun poco di stento. La qual cosa ne indica che il pittore parecchie volte soltanto e non sempre calcò le orme altrui felicemente. Ma l' originale tolto ad imitare stupendo esser doveva, se tanti pregi ne furono trasmessi nella copia, e forse dalla mano di

Parrasio uscito. Una sola pittura rappresentante il Telefo rammentano gli antichi, e questa di Parrasio fu opera. E quando sottilmente la disamini, tutti vi troverai quei pregi per che il pennello di quell' inclito facevasi ammirare. Perciocchè egli introdusse la simmetria nella pittura, egli seppe esprimere ne' fanciulli la semplicità, e la sicurezza degli anni, egli le arguzie de' sembianti, egli la eleganza delle chiome, egli i vezzi della bocca, egli infine, a confessione degli artisti medesimi, portò negli estremi delle linee sopra tutti la palma (1).

Bernardo Quaranta.

(1) Tutte queste cose non potendo rilevarsi dal semplice contorno da noi dato al tomo IX; così speriamo che non incresca ai nostri lettori veder ripetuto lo stesso subbietto col prestigio de' lumi e delle ombre.

*

Horat. Angelini del. *A. direx.* *Lasinio fil. sculp.*

Due Genî. -- *Dipinto pompeiano.*

Fu credenza del gentilesimo che ogni azione dell' uomo fosse dal cominciamento alla fine della sua vita da un Genio diretta e governata. Sono memorabili i versi di Menandro:

> A ogni uom che nasce un demone si accoppia
> Che in tutta la sua vita lo governa.

Furon molti e diversi i Genî, perchè molte e diverse son le cose che si fanno dagli uomini, quindi le arti, i mestieri, le industrie e le altre cose tutte avevano i loro Genî, il che si truova principalmente consegnato ne' monumenti letterati (1); e che questi Genî, fossero di ambi i sessi si raccoglie da non pochi illustratori delle antiche memorie (2). L'affresco pompeiano non ha guari rinvenuto nella casa così detta *de' capitelli colorati* par che presenti due gaissimi Genî alati

(1) Reinesio cl. I. n. 167. Grutero p. 175.

(2) Abbiamo fuggevolmente toccato de' Genî, essendosene di già trattato lodevolmente nel vol. XI dalla tavola LIII a LVII di quest' opera dal nostro dotto collega signor D. Raffaele Liberatore, ove rimettiamo i nostri leggitori. Vedi ancora il primo volume delle pitture di Ercolano.

maschio l' uno e femmina l' altro, il Genio cioè della musica scortato da una Giunone (1), che noi ci affrettiamo di quì pubblicare per questa tavola XL. Vagamente dipinti su campo cilestro stanno librati sulle ali, il primo sostenendo con le mani alzate presso l' omero sinistro, e diresti quasi appoggiata all' ala, un' eburnea lira a tre corde; la seconda accennando con la destra nella lira del compagno poggia sulla coscia dritta una specie di calato: quello non ha altre vestimenta che un leggerissimo manto paonazzo che pendendogli dalle spalle svolazza lungo i fianchi: questa è vestita di sottil tunica trasparente a mezze maniche ricoperta da breve peplo, i di cui lembi si agitano al soave alito de' zeffiretti: amendue hanno la crespa ed inanellata chioma cinta da una specie di *tenia* ornata di purpuree roselline; le ali infine del maschio sono come quelle degli uccelli, quelle della femmina sono come le ali de' pipistrelli.

(1) Genio muliebre: questi Genî muliebri son ricordati da Seneca sotto il nome di Giunoni ep. 100. Non di rado se ne fa menzione ne' monumenti letterati, anzi si truovano delle iscrizioni intitolate a queste Giunoni *Junonibus*. Vedi Muratori l. 17, 1 e 7. Vedi inoltre Natal Conte IV. 3. et Montf. t. I. p. II. lib. 2. c. 13. § 5. e nella tav. 200. n. 5.

Questo mirabile dipinto è parto più di una fervidissima immaginazione, che di uno studiato concetto, e si scorge più in questo che negli altri dipinti pompeiani del suo genere molta poesia e franchezza di operare; dappoichè al vedersi il Genio dell' armonia librato nell' aria trasportando con molta leggiadria la lira, e preceduto da un altro Genio muliebre, il quale ad ali aperte poggia nel vôto, come su di un' alta base, il piè sinistro, onde fare sgabello della coscia al calato che regge con la mano, non vi si può riconoscere che una poesia spontanea dettata da vivacissime e sublimi idee di un artista geniale, così francamente eseguita, che il concetto non viene in menoma parte raffreddato dall' esecuzione; e da questo felicissimo complesso risulta il più bello ed incantevole effetto che t' illude in modo da credere che qui non si tratti di una scena espressa nel vôto dell' aria, ma di un' azione praticata su di un piano vero e reale.

Non cangia di subietto l' altro bel dipinto posto in piedi di questa stessa tavola. È qui espresso il Genio della caccia in atto di voler lanciare colla destra un dardo, stringendone altri due nella sini-

stra, ad uno stizzito leone che si è avventato su di un toro che fugge nel mezzo di una campagna terminata da una fronzuta quercia. Grazioso e molto vivace è l' atteggiamento del Genio: le ali spiegate, lo svolazzar del manto che girandogli intorno al collo gli ricade a tergo, la mossa delle gambe aperte come di chi si pone in guardia corrispondono mirabilmente all' azione di voler lanciare il dardo. Con pari vivezza e verità è espresso il gruppo de' due quadrupedi azzuffati. Una rabbia divoratrice campeggia sulla testa del leone, che raggiunto il vigoroso toro lo abbranca fra le gambe posteriori e 'l dorso, e spalancando la tremenda bocca gli conficca i voraci denti nel corpo, dal quale già spiccia il sangue intorbidito dalla bava del fiero assalitore. Su la testa e su tutta la figura del toro è felicemente espresso lo sforzo che ei fa per liberarsi, sforzo che vien compresso dalla superior forza dell' aggressore, sotto lo strazio del quale insensibilmente va cedendo, il che si manifesta soprattutto nell'espressione della bocca, delle nari e delle orecchie.

Giovambatista Finati.

Ferd. Mori del. et sculp. N. direx

Apollo Delfico. -- *Statua sedente in marmo Pentelico alta palmi cinque, ritrovata in Ercolano.*

La rarità della statua che quì riportiamo non proviene tanto dal soggetto, di cui molti monumenti abbiamo già pubblicati nel corso di quest'opera, quanto dalla circostanza della cortina ricoperta dalla pelle del Pitone, e circondata da zone che la rende importantissima. Quì Apollo non è stato espresso a mostrare il suo valore nel trarre l'arco, o la sua abilità nel maneggiar la lira, nè a presedere ai concerti delle Muse, o a proteggere le arti, nè tampoco a dilettare con la soave eloquenza delle sue parole gli uomini e gli Dei, ma sivvero giovinetto assiso sul suo tripode in atto di rendere i delfici oracoli (1), avendo

(1) L'Oracolo di Delfo città della Focide ebbe origine da un'apertura di terra vicina al monte Parnasso, alla quale apertura le persone che si appressavano invasate restavano da' vapori che ne uscivano, in modo tale che piene di entusiasmo si ponevano a vaticinare, per lo che si suppose che tale prodigio venisse dalla madre Terra. Ad evitare intanto che i frenetici si precipitassero in quella apertura si cercarono i mezzi di prevenire un tale accidente. Si innalzò sull'apertura una macchina denominata *tripode* per la sua forma e per le tre basi ond'era composta, dalla quale senza alcun rischio poteva riceversi la profetica esalazione. Fu quindi creduto che la Terra fosse la prima a posseder l'Oracolo, che poscia

per isgabello un emisfero fasciato da due zone ed ornato da uniformi protuberanze alquanto rilevate. Si potrebbe dir con Callimaco esser questo il seggio coperto dal cuojo del serpente Pitone, detto *cortina* che si metteva su del tripode, allorchè si dovevan rendere gli oracoli dalla Pitonessa: ma siccome nella nostra statua è espresso Apollo stesso assiso sul tripode, così è a supporsi che lo antico artefice volle esprimere nel suo simulacro il Pizio nume allorchè essendo ancor giovinetto uccise il Pitone custode degli Oracoli della Terra affidati a Temide di lei figliuola, e se ne rese assoluto signore. Ed a noi sembra che le stesse tradizioni che dieder luogo ad Euripide di formare un inno ad Apollo nella sua Ifigenia in Tauri (1), somministrarono allo scultore l'idea di questa graziosa figura. Egli dunque ad esprimere il giovinetto Apollo trionfator di Pitone ed assoluto signore degli Oracoli delfici il presenta panneggiato, come Giove, dal mezzo in giù, e assiso sul tripode ricoperto del cuojo del distrutto Pitone:

l'affidò a Temi di lei figliuola, facendo custodire la fatidica apertura da Pitone mostruoso dragone. Apollo ancor giovinetto uccise il dragone, scacciò Temide dal Santuario, e si rese signore dell' Oracolo. Apollodoro l. 1. c. 4. Diodoro 16.

(1) Atto V. nel Coro.

a dinotar il suo possesso e la scacciata Temide gli mette a suppediano quell'emisfero ricoperto pure del cuoio del Pitone, che con un piede calpesta, e coll'altro, ad indicare ch'egli ha già dissipate le ombre de' notturni spettri della Terra (1), imperioso preme le zone che traversano la cortina da un punto all'altro: infine lo atteggia placidissimo e maestoso a comunicare ai mortali i suoi veridici e chiari Oracoli. In una pressochè simile statua della villa dello Eminentissimo Albani, dottamente illustrata dal P. Raffei, e posta per supplimento a' monumenti inediti del Winckelmann, il nume ha nella sinistra una serpe, come vedesi in alcune medaglie di Girgenti, ed in alcune gemme del Museo Fiorentino, in segno forse della vittoria (2) riportata sul serpente Pi-

(1) Euripide al luogo c. fra le altre cose fa cantare al Coro, che la Terra, sdegnata per l'ingiuria fatta a Temide sua figliuola, produsse notturni spettri che ne' sogni degli uomini rappresentavano le passate e le future cose fra le ombre oscure della notte, e pe' quali rimaneva Apollo quasi privo dell'onore de' suoi vaticinî. Ad allontanare lo sdegno della Terra, onde non più adombrare la mente degli uomini co' fatidici spettri, ne ricorse il biondo nume al padre Giove, il quale sorridendo fè cessare i notturni sogni, e gli restituì il primiero onore de' suoi Oracoli.

(2) Una bellissima statua del Museo Fiorentino presenta Apollo che in segno di vittoria, preme sotto i suoi piedi un serpente. *Museo Fiorentino.* T. III. parte IV, tav. 8.

*

tone, o secondo Eliano (1) a dinotare l'emblema della divinazione, essendo il serpente creduto un rettile profetico, o finalmente a testimonianza, come avverte il Raffei stesso, della di lui efficacia nel fugare i mali. E qui è da notarsi ch'essendo la nostra statua ristaurata nella testa e nelle braccia, probabilmente in origine anch'essa poteva avere una serpe nella sinistra, tanto più che le citate gemme e medaglie anche in tal modo hanno espresso Apollo. Certo però a noi sembra, che tanto questa nostra statua ercolanese quanto quella di Villalbani copie siano di qualche famoso originale greco, o forse imitazione de' celebri esemplari di Apollo Pizio e Delfico esistenti a' tempi del greco scultore.

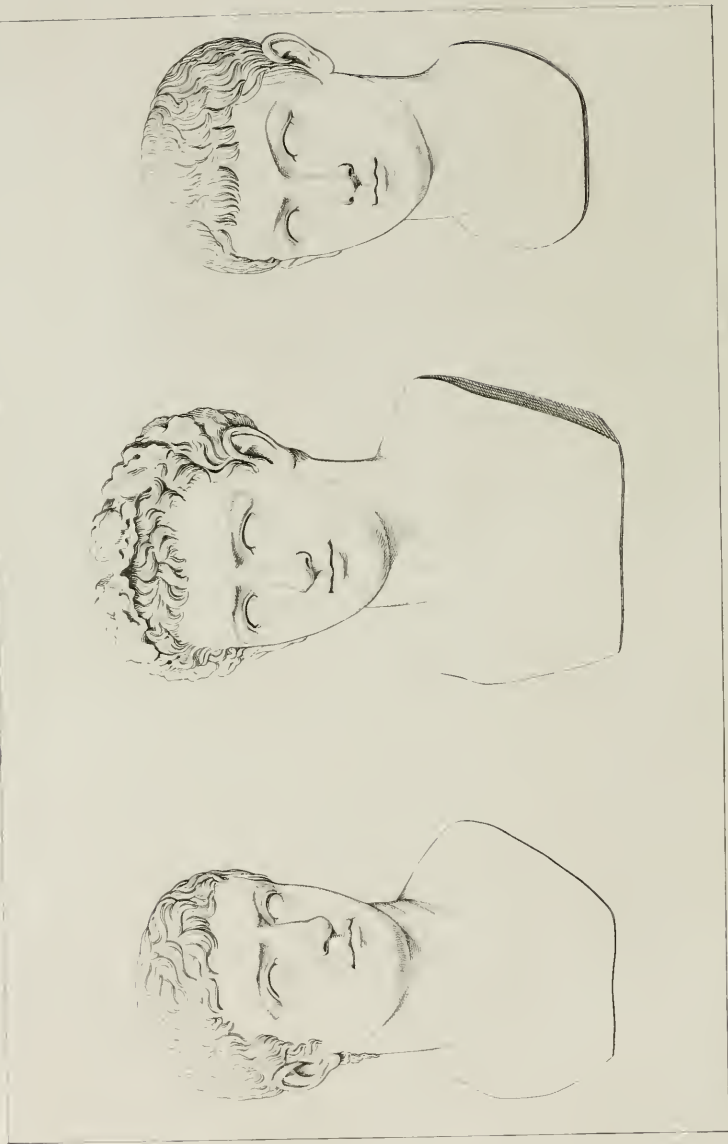
Giovambatista Finati.

(1) De Nat. Animal. l. 11. c. 16.

di abilissimo lavoriero. E quì convien ripetere ciò che abbiamo altra volta osservato, che la parte intellettuale degli antichi artefici non andava mai disgiunta dalla parte meccanica e materiale del loro sapere; dappoichè senza il sussidio delle protomi bacchiche impiegate negli scudi de' manichi di questi bei tre vasi, non potremmo asserire che i medesimi furono ad uso dionisiaco costrutti. La maschera silenica del primo, quella satiresca del secondo, e la faunina del terzo non sembrano a caso quivi espresse; ma dettate dall' intelletto dello artista ad indicar la classe alla quale appartener dovevano que' vasi, e forse anche l' uso cui dovevano essere destinati.

Giovambatista Finati.

Ferd. Mori del. et sculp.

N. Dirax.

Tiberio, Nerone, Caligola. - *Tre mezzi busti, il primo in marmo grechetto alto palmi due e mezzo, il secondo in marmo greco della stessa altezza del precedente, e l'ultimo in marmo lunense alto palmo uno e $\frac{75}{100}$.*

Per quanto pregevoli sian questi tre ritratti per lo lato dell'antichità e dell'arte, altrettanto abbominevoli sono per la rimembranza de' soggetti in essi rappresentati. Primeggia nel mezzo il famoso matricida cinto il capo di quercia o di lemnisci: le sue fattezze sebbene non mostrino il carattere crudele e feroce di Nerone, pure riscontrate attentamente con le non poche medaglie di lui corrispondono perfettamente a' lineamenti per esse conservatici. È da osservarsi che la corona che cinge l'ampia sua fronte non è solamente la laurea apollinare, ma quella de'giuochi pizî ch'egli ottenne in Grecia insieme con le altre de' sacri certami. Il busto dell'esecrabile Tiberio gli sta a dritta, e quello dello spietato Caligola a sinistra, e mostrano nelle loro fattezze di essere il primo non molto avan-

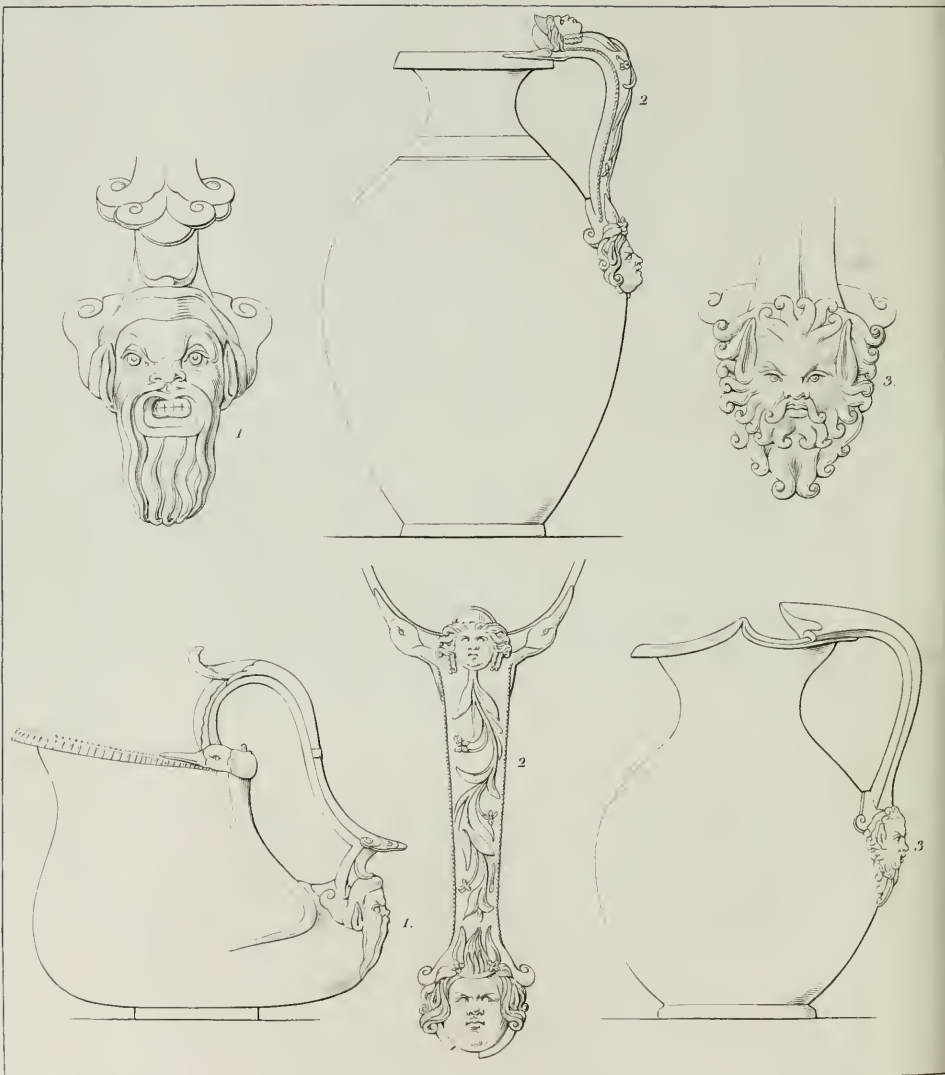
zato in età, e l'altro ancora giovinetto; ed amendue sono somigliantissimi alle di loro medaglie non solo, ma bensì ad altre loro immagini marmoree.

La testa di Nerone è di ottimo scarpello riportata su di un mezzo busto di marmo di Luni, e malgrado che sia ristaurata al naso ed alle orecchie può annoverarsi fra le ben conservate di questo imperatore, del quale pochi sono i genuini ritratti (1). Quella di Tiberio è molto conservata, e la circostanza di essere rivolta con eleganza ed espressione verso il lato manco la rende non poco commendevole. Nè meno importante delle altre due è certamente quella del giovane Caligola, poichè l'esecrazione pubblica eccitata dalle di lui crudeltà e follie, distruggendo in sua morte tutte le immagini erettegli in vita dalla adulazione, ha fatto sì che i ritratti che ne rimangono sieno di una rarità singolarissima (2).

Giovambatista Finati.

(1) È molto pregevole quello che conservasi nel palazzo Ruspoli di dimensione maggiore del naturale; l'altro del Museo P. C. pubblicato dal Visconti; non che quello della Villa Pinciana, ed i due del Museo Capitolino.

(2) Di un merito eminente è certamente la bellissima statua di Caligola ritrovata in Minturno e che serbasi nel Real Museo nel salone degl'imperatori.

Aldo Romanelli del. | Vdirex | Raf. Esterini sculp.

Tre vasi di bronzo ritrovati in Ercolano. -- *Il primo alto $\frac{67}{100}$, per $\frac{65}{100}$: il secondo alto $\frac{92}{100}$ per $\frac{58}{100}$ di maggior diametro: ed il terzo alto $\frac{57}{100}$ per $\frac{46}{100}$ nel suo diametro maggiore.*

Singolare è fuor d' ogni dubbio il bellissimo vase che abbiamo fatto incidere al n.° 1 di questa Tavola XLIII. Di forma quasi di un boccale schiacciato ha il labbro sporto in fuori intorno intorno scorniciato ad ovoli. Il suo manico della più bizzarra e svariata forma si riunisce alla parte più stretta della bocca per due teste di oca, ed è aderente al basso del vase con uno scudo esprimente una vivacissima maschera silenica barbuta, che abbiamo fatto ritrarre di prospetto e segnare col n.° 1 nella stessa Tavola. Nè meno pregevole è l' altro vase a tre bocche segnato col n.° 5, il quale, oltre che si raccomanda non poco per la garbatezza della forma, è mirabile per la semplicità del manico che ha per iscudo una graziosa testa satiresca, munita di lunga barba in due ordini di simmetrici ricci accomodata, come vedesi di prospetto al n.° 5. Più

svelto degli altri due vasi è quello segnato al n.° 2. Di forma sferoidale con collo stretto, e labbro notabilmente sporto in fuori è fregiato di elegantissimo manico che resta fermato al labbro per le solite due teste di oca, avendo però nel mezzo una graziosa maschera come quella di Medusa sulla cui fronte grandeggia un elevato diadema. Parte dal mento di questa leggiadra mascherina un ondeggiante festone di foglie e fiori, il quale ricorre pel dorso del manico, e giunge sino allo scudo che lo congiunge al vase. È questo scudo espresso da altra maschera bacchica faunina ornata di edera con corimbi, dal mezzo de' quali si elevano diverse ciocche d' irsuti capelli come se volessero unirsi al descritto festone; le quali cose tutte non potendosi facilmente osservare nel solo profilo, abbiamo fatto ripetere l' incisione dell' intero manico di prospetto e segnare col n.° 3.

La bellezza e la importanza di questi tre rarissimi vasi è stata rispettata dal tempo e dal vulcano: essi sono molto conservati; e se la bella patina, onde son ricoperti non gli annunziasse a primo aspetto per antichi bronzi venuti fuori dagli scavi ercolanesi, gli diresti ora usciti dalle mani

Salv. Romanelli del · N. direx. · Raf. Estevan sculp.

Bronzi pompeiani.

Cinque frammenti di bronzo sono in questa tavola raccolti e ci vengono dagli scavi di Pompei. La sfinge accovacciata che è all' angolo di destra, ed il cane pure giacente che sta a quello di sinistra erano ornamenti di una cassa di legno guarnita di ferro e bronzo, che stava nell' atrio di una casa pompeiana. Quattro sfingi in tutto simili a questa ne ornavano i piedi ed il cane giacente (con la testa alzata e le orecchie levate in attitudine di far la guardia) era sopra il coperchio della cassa istessa, e girava mediante un perno ad aprire e chiudere il buco della chiave, ornamento adattatissimo al luogo cui era destinato, e simbolo della chiave custodia di quello scrigno. Rammenteremo in proposito delle sfingi che ornavano i piedi di questo mobile pompeiano quei cento letti di oro di Tolomeo Filadelfo tanto celebrati nel lusso degli antichi Egiziani, che avevan piedi figurati in questo simbolico animale, che presso gli Egizii era il geroglifico con cui significavano

lo straripamento del Nilo. E circa alla figura di questo mostro triforme dell' immaginazione degli antichi ci contenteremo a citare quel verso di Ausonio, che dice che la sfinge era *uccello nelle ali*, *fanciulla nei sembianti*, e *bestia nei piedi* come appunto si vedono figurate e questa e l' altra sfinge di questa medesima tavola, che doveva pure far parte di un qualche mobile o utensile dell' antica Pompei.

L' ornamento della cima di un' asta era il Tritone suonante la buccina turbinata che tiene il mezzo di questa incisione. Era questo in cima ad un vessillo che sventolava nelle triremi di guerra? O era l'ornamento di un ordigno in uso alle pugne delle Naumachie, di cui gli antichi tanto si prendevan diletto, e di cui Pompei come città posta sul mare aveva sì vasto campo e sì opportuna occasione? O lo vedevano i Pompeiani in una bottega sulla cima di un'asta che serviva di sostegno ad una stadera destinata a pesare il pesce che si vendeva in quella bottega? Lo lasceremo a congetturare ai nostri lettori, non occorrendo alle nostre reminiscenze altri monumenti a mettere a confronto di questo nostro bronzo pompeiano.

La pantera, che caccia la lingua come avida di lambire, era l'ornamento di un vase pompeiano che dovea essere stato fatto a contenere il liquore di Bacco, di cui questo animale è il costante seguace.

Guglielmo Bechi.

Nic. La Volpe del. N. deray. Philip. Morghen sculp.

Cav.re Mattia Preti pens.

S. Nicolò di Bari. - *Tela del Cav. Calabrese alta palmi sette e mezzo, larga palmi cinque e mezzo.*

Nel corso di una vita tutta piena di avventure e di rischi, di amarezze e di glorie, adoperando con egual valentia il pennello e la spada, e dovendo spesso ammendare coll' uno i danni dell' altra, il nostro Mattia Preti molte opere e di gran pregio fece; tra le quali degnissima di nota è da riputarsi a buon dritto quella che ci sta sotto gli occhi.

Dopo lunghi studî e lunghe peregrinazioni; appresa l' arte in Roma presso il fratello, ma sotto la guida del Reni, del Cortona e massimamente di Lanfranco e Domenichino; fattosi in Bologna scolare al Barbieri, che lo tenne quasi come figliuolo adottivo; ammirati con particolare applicazione in Parma gli stupendi affreschi del Correggio, in Venezia le composizioni del gran Veronese, in Parigi ed in Anversa quelle dell' immenso Rubens; trabalzato da Roma in Malta, in Livorno, in Madrid, poi nuovamente in Roma, nuovamente in Lombardia, alla fine pareva come in istanziale luogo qui

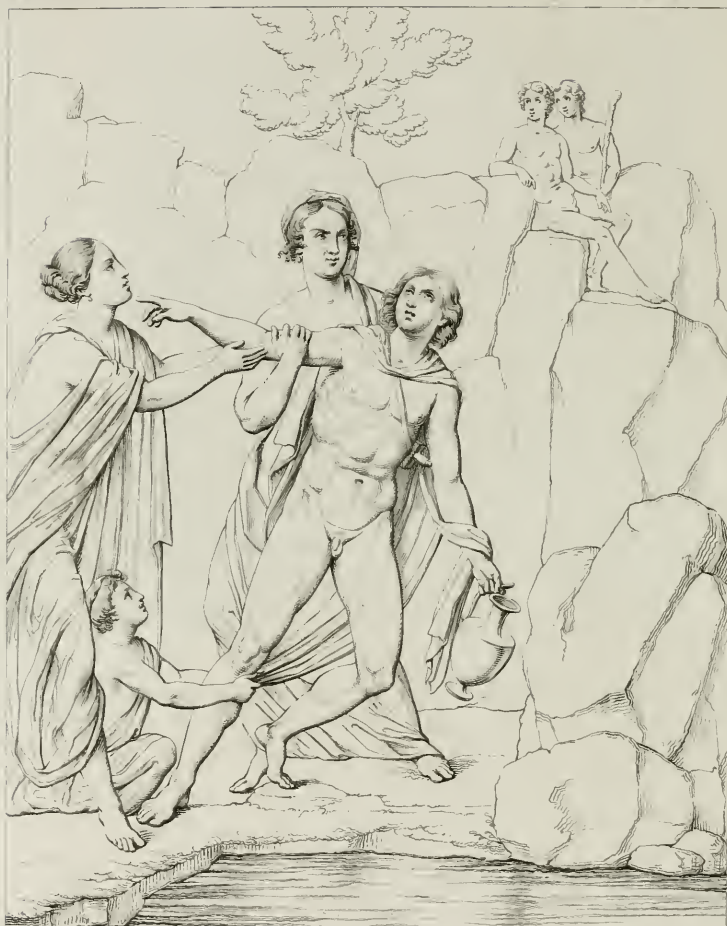
ripararsi; e qui, scampato nel primo ingresso a grave periglio, aveva già dipinto a buon fresco il di sopra delle porte della Città, e parecchi quadri ad olio pel Corrado, il Caputo, il Romer ed altri privati signori napolitani, quando fu invitato da' Padri di S. Domenico in Soriano a dipingere la loro cupola. E poichè quell'opera diè occasione a critiche e rimproveri, come per far tacere la maldicenza e mostrare l'ultimo dell'arte sua, condusse in quella Chiesa medesima, per la nuova cappella a sinistra dell'altar maggiore dedicata al Vescovo di Mira una gloria di Angeli che il Santo trasportano in Cielo. Dal quale quadro, or trasferito tra quelli della scuola napolitana nella Pinacoteca del Regio Museo, è tolto il disegno che in questa tavola vedesi inciso, e che noi dobbiam dichiarare.

Il Santo in pontificale veste e ginocchioni grandeggia nel mezzo, aperte le braccia e le mani, il capo inchinato alquanto all'indietro, gli occhi rivolti in sù, il volto in estasi di ammirazione e pietà. Le nubi sulle quali egli posa vengono da più cherubini in aria levate, mentre che altri gli fanno intorno corona, e quale porta la mitra, quale il pastorale, qual il libro degli evangeli, sulla cui

coperta stanno i tre aurei globi che rammentano il più noto de' suoi prodigî. Maggiore di tutti quello stesso celeste messaggiero che reca nella mano sinistra la verga episcopale, spiegando le ali, cinge con la destra le anche del taumaturgo, come per sostenerlo nell'ascensione beata. Vi ha nove di questi *divini uccelli*, come Dante li chiama, e tutti in vario atteggiamento, con teste per lo più di scorto, ma senza che l'una all'altra assomigli. Gli occhi del riguardante sembrano tratti per altro a fissarsi nel protagonista, vero centro del componimento, e verso il quale tendono per così dire tutte le linee.

Bernardo de Dominici nella *Vita* di questo calabro dipintore, scritta con diligenza ed amore singolarissimi, siccome colui che nella sua puerizia ebbe conosciuto in Malta il valentuomo quasi ottuagenario, parlando di esso quadro, loda principalmente l'impasto del colore, la forza del chiaroscuro e il tremendo disegno usato in quelle figure. Quanto al colorito, presso che due secoli oramai ne offuscaron le tinte, già dall'origine dense, giusta la maniera di lui, ch'era, come ognun sa, risentita e forte, massime negli scuri, anzichè vaga ed ame-

na. Ma nella disposizion generale del componimento, nella franca maestria del disegno, nella perizia del ben ricercare i lumi, nella verità del naturale, ed in tutta quella parte delle storie che in linguaggio artistico si denomina *eroica*, la tela di cui favelliamo è degna di grande encomio ed essa medesima loda il maestro. Qui in quanto a grandezza e nobiltà di maniera egli vince il Guercino; qui pure nel volto del Santo è una maestà e decoro che non soleva egli porre nelle fisonomie delle sue figure, specialmente muliebri. Forse anche in quelle di questi Angioletti ed in alcun loro atteggiamento potrebbe la critica trovar qualche pecca; ma nessuno è per avventura che non ravvisi in tale opera una delle più ammirevoli del Preti, compiuta da lui, come fu, nella maggior vigoria degli anni e dell' ingegno.

Raffaele Liberatore.

Nic. La Volpe del. *N. derev.* *Pasenio fil. sculp.*

Ila rapito dalle Ninfe. - *Pittura di Pompei.*

Ecco il figliuolo di Teodamante e di Menodice il compagno ed il carito di Ercole, che andando nella Misia ad attingere l'acqua dal fiume Ascanio, vien rapito dalle Ninfe. Bello è a vedere come queste, Eunica, Malide, e Nichea, secondo che son chiamate da Teocrito (1), cerchino di rapirsi il vezzoso giovane, due per un braccio arrestandolo, ed una afferrandolo per un ginocchio, quelle adoperando la forza, e questa atteggiandosi a preghiera. E bella pure è la movenza di lui, mentre sforzasi a tutt'uomo di scappar di mano a quelle leggiadre senza punto prevalersi del parazonio che pendegli ad armacollo, senza lasciare la calpi di rame che voleva riempiere coll'onda cristallina (2) della fonte del fiume. La quale cinta vedesi di alte rupi scabrose, in cima di cui stanno assisi a riguardar la scena due pastori a quanto si può conghietturare

(1) *Id. XIII, v. 45.*

(2) Questo vaso è chiamato χαλκεον αγγος da Teocrito Id. XIII, v. 79, e καλκη καλπις da Apollonio Lib. I, v. 1207.

dal pedo che uno di essi ha in mano. Non ci faremo a discorrere le varietà con cui narrano la favola Apollonio (1), Teocrito (2), non che Aristofane (3) e gli scoliasti di costoro tra i Greci; e tra i Latini Virgilio (4), Igino (5) ed Antonino Liberale (6). Ricorderemo soltanto, che Ila fu cangiato in Eco dalle Ninfe credenti di occultare così la bella preda, e che in quel fonte allorchè gli abitanti offrivano sacrifizi quando il sacerdote ad alta voce chiamava Ila tre volte, l'Eco tre volte ancora gli rispondeva, e che Ercole dopo avere indarno chiesto del giovane si partì col resto degli altri argonauti, lasciando quivi Polifemo nella speranza di averne un tempo qualche nuova.

Bernardo Quaranta.

(1) Lib. I, v. 1235.
(2) Teocrito *loc. cit.*
(3) *Plut.* v. 1128.
(4) Egl. VI, 43.
(5) Fav. 14.
(6) Cap. 26.

Una citarista. — *Pittura pompejana.*

Mista con altre figure, nel fregio d' una pompejana parete, vedesi la donna sedente e citareggiante, della quale qui troviamo intagliato il disegno. Di color paonazzino è la veste; se non che coll' ampio e ben ricercato panneggio l' inferior parte della persona con entrambi i piedi le ricopre, e sulla piegatura del sinistro braccio alquanto attorcendosi, lascia il seno e tutto il busto ignudi. Candida benda sostiene la semplice acconciatura del capo, ma solo ne compariscono i due lembi cadenti sugli omeri. Colla diritta mano ella si appoggia al cuscino del mobile seggio di legno a tre piedi; colla sinistra tocca le cinque corde della cetera che tien sulla coscia. L' aurato strumento, siccome invenzione comunemente attribuita ad Apollo, potrebbe qui contrassegnare o una Musa in genere, o la Musica, o la Poesia. Non altrimenti in fatti che mercè d' una lira usarono rappresentare gli antichi l' arte del canto nata gemella coll' arte de' versi, con quella primigenia poesia che *lirica* ap-

punto venne appellata. La quale divisa poi nelle varie sue diramazioni ed estesa a tutti i parti della contemplazione e della memoria, diè luogo alla creazion delle Muse, ossia Divinità delle scienze e delle arti.

Ma la donna che ci sta dinnanzi, senza stola nè peplo nè zona nè velo, esser non può presa in iscambio con una di quelle vergini, le quali sempre modestamente vestite, e non mai seminude come le Ninfe, vennero rappresentate. Le lunghe tuniche e gli ampli manti valgono tante volte a farci riconoscere le Muse, in mancanza di altri più chiari attributi. Il perchè in questa pompejana donna, che voluttuosamente citareggia, altro ravvisar non possiamo che una di quelle sonatrici di lira ch' erano per lo più cortigiane. Il volto stesso della presente figura, ne' cui lineamenti nulla scopri di nobile e nemmen l' ombra dell' ispirazione, dà a divedere esser questo probabilmente il ritratto di qualche donna citarista. D' una *Claudia citareda* ci dà per lo appunto il Grutero la latina epigrafe (p. 654 n. 2.). Ma se quella fu *ottima moglie*, non sapremmo per avventura ravvisar in costei così indecentemente figurata, altro che una

cortigiana. Infinita era presso i Greci ed i Romani la classe delle saltatrici e tibicine e fidicine e citariste, il costume delle quali non era certo generalmente casto; e ognun sa quanto indulgente mostravasi il paganesimo alle *veneree.*

Lo strumento che tiene in mano questa sonatrice è la piccola lira che si pizzicava colle dita senza adoperare il plettro e non aveva alcun forame per aumentarne il suono. Uno simile ne hanno la Tersicore d'Ercolano, il Mercurio di Villa Negroni ec. Chiamasi propriamente *cithara*, da noi *cetera* o *cetra;* e perchè armata di cinque corde, *pentacordo.* Del quale strumento si è già tanto scritto, anche in queste illustrazioni, che non fa di mestieri ora tornarci sopra.

Raffaele Liberatore.

*

Januar. Maldarelli del — Lasinio fil. sculp

Due Genii. — *Pittura pompejana.*

Ogni cosa era per gli Etnici una personificazione, un' immagine. Non solo tutta la teogonia, ma tutto l' universo; non solo le persone e gli affetti, ma ogni astrazione d' idee facea per essi parte di quella plastica che costituiva, per dir così, l' essenza del loro culto non meno che della loro enciclopedia. Di tutto essi volevano la rappresentazione materiale: nel che largo campo davano alla fantasia, mentre soddisfacevano insiememente alla tendenza della loro natura, affatto intesa all' universalità ed all' imperio del senso. Non v' era perciò concetto astratto ch' eglino non rendesser sensibile. Indi l' infinità de' Genii e delle Giunoni di che avevano popolato l' universo. Ma di tale argomento altra volta ed a lungo fu trattato in quest' opera. Ora non abbiam voluto che toccarlo alla lontana per farcene via a dichiarar la pittura che ci sta sotto gli occhi.

Fu essa condotta sulla parete del tablino di quella casa pompejana che si denomina dalla gran

caccia trovatavi dipinta e già nel precedente quaderno descritta. Veggonsi due figure femminili alate e volanti, l' una rimpetto all' altra, l' una inclinata ver l' altra ed in vago atteggiamento. Le loro tuniche leggiere svolazzano al vento e son di vario colore: in quella che ci sta a manritta, di rosso con bianco lembo, nell' altra di paonazzo. Nudi hanno gli omeri, nude le braccia e parte del seno; se non che intorno al sinistro braccio della prima si attorce svolazzante un candido velo, e cinge il capo dell' altra un ramoscello di olivo. Quella sorregge colle due mani un trofeo, il quale consiste d' una clava color di legno, cui sono affidate aurea lorica intera co' suoi pendagli, l' elmo anche aurato e sospesa alla tracolla la spada; questa d' una mano sostiene una corona, dell' altra un ramo che sembra d' olivo, ed il quale pende ed ondeggia.

Or non è malagevole indicare che cosa intese il dipintore di figurare con queste due immagini. Certamente esse non appartengono a nessuna delle innumerevoli deità della pagana mitologia. Sono piuttosto di quelle creazioni di che sul principio di questa descrizione toccavasi: enti di ragione

personificati, figure emblematiche, rappresentazioni di cose astratte rendute sensibili. Il trofeo portatile chiaramente contrassegna nel primo il genio della guerra; ma non troviamo negl' incerti distintivi dell' altro sufficienti motivi per riconoscervi il genio della pace.

Raffaele Liberatore.

Fig = prima

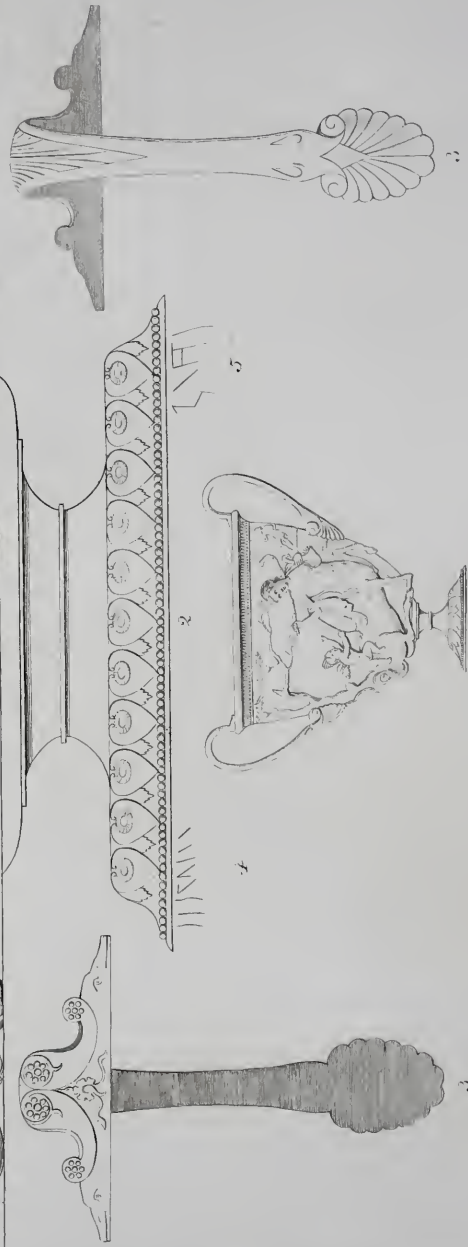
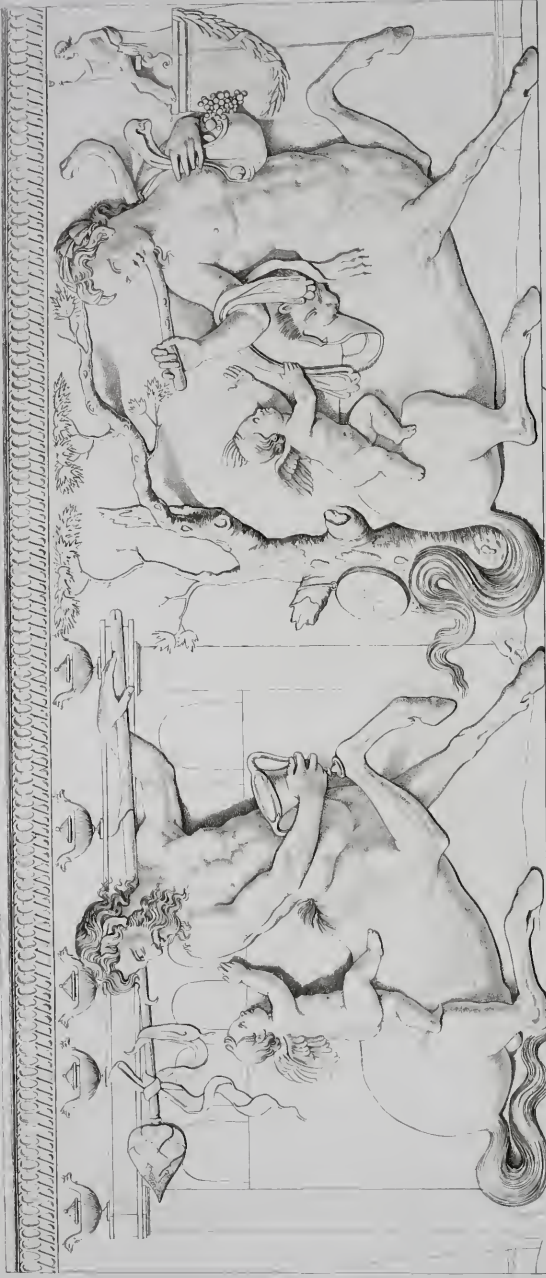
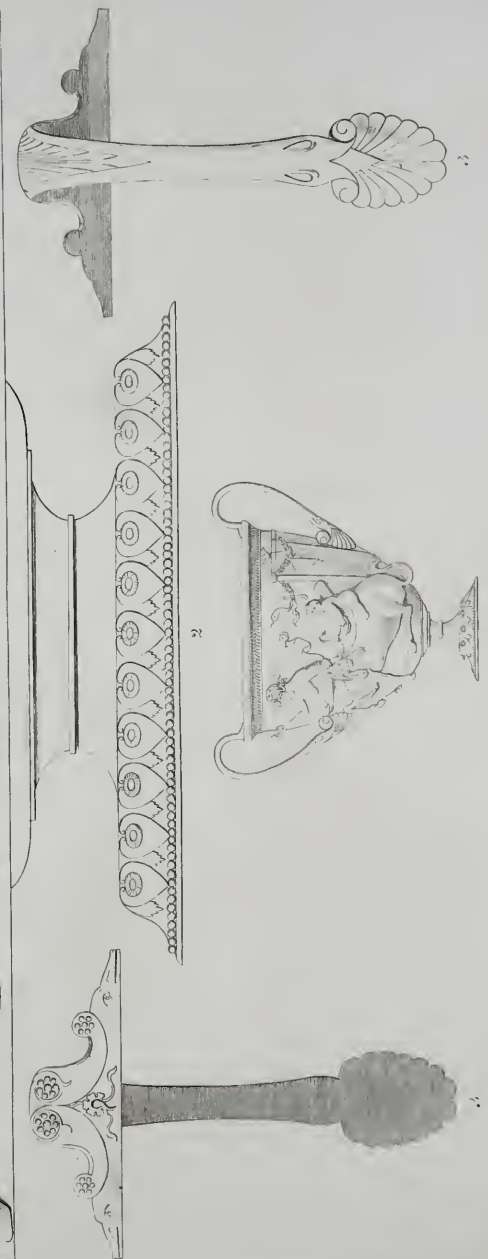



Fig. seconda
2
3
1
3

Due vasi d'Argento *disotterrati in Pompei.*

Stava per volgere alla sua fine il marzo del mille ottocento trentacinque allorchè S. E. il Ministro degli affari interni volle, che in Pompei si proseguisse a sgomberare il terreno dalla strada chiamata della *Fortuna*, come quella che, traversando per mezzo l'antica città, conduceva alla porta di Nola. Così le scavazioni sarebbonsi fatte in un sito dove gli edifizî, già in parte disotterrati da un sei anni, per maggiore nobiltà e bellezza di architettura raccomandavansi. Il più felice successo coronava questo divisamento, ed immensa incredibile copia di oggetti se ne traeva. Una casa soprattutto, posta rimpetto all' altra così detta di *Meleagro*, ne diede tanti e di sì gran valore da reputarla inestimabil tesoro. Era essa a due piani e ne mostrò un altro esempio dell' ordine corintio veduto già nella pompeiana basilica, e similissimo a quello del sibillino tempio a Tivoli. Che le stesse foglie di cardo ed i medesimi caulicoli non intrecciati altrimenti, ben fecero aperto come l' arte

Etrusca alla nostra Campania dalle più remote regioni d' Italia si estendesse. Su le dipinte pareti vedevansi fiori, augelli, rabeschi, vasi, trofei, paesetti, e non pochi graziosi personaggi, fra i quali più di ogni altro avresti ammirato Apollo con testa raggiante e nelle mani il globo e la frusta, Narciso cui Amore spinge a specchiarsi nel fonte intantochè leggiadra Ninfa lo vagheggia; e poco lungi Endimione seduto su bruna pietra, al quale Diana scende segretamente dal cielo.

Sul manco lato dell'atrio comparvero due cubicoli, i quali sebbene adorni meno degli altri, ciò non ostante serbavano ricchezze stupende. Scoprivasi nel pavimento del primo un pertugetto, il quale comunicava in piccola anfora messa al di sotto, dove chiudevansi le ossa di un bambino. Nel terreno poi del secondo furon trovati due pezzi di pane ed un ammasso di tela e panno carbonizzati, parecchie suppellettili di metallo, un cucchiaio d'argento aderente per forza dell'ossido a certe chiavi di ferro, e due suggelli di bronzo composti di anelli attaccati ad altrettante lamine, quale larga un pollice e lunga il doppio, quale due pollici

larga e lunga tre, leggendosi nella prima in lettere a rilievo:

L. LAE. TRO

cioè *Lucii LAElii TROgi*, o altro nome che cominciasse da *Tro*; e nella seconda:

P.......... NTIST
MAXIMI
(*Publii aNTISTii*
MAXIMI)

Vi furono rinvenute altresì varie borchie di argento fatte a conio e di squisito lavoro; ventinove monete d'oro di mezzano modulo, fra le quali due di Augusto, una di Claudio, quindeci di Nerone, due di Ottone, una di Vitellio, sei di Vespasiano; e sopra ciò trenta familiari in argento, e centosettantatrè in vario bronzo. Ma i mentovati oggetti potevano dirsi un nulla a fronte di quattordici vasi d'argento, tra cui due spiccavano assai meglio e per la doratura che in alcune parti vi si osservò, e per le figure condottevi ad alto rilievo

*

Con magistero tal, che perde il pregio
Della ricca materia appo il lavoro.

E noi per fare cosa grata non pure a' nostri leggitori, ma eziandio a' più dotti Europei, che ce ne domandavan contezza, imprendemmo di buon grado a dar notizia di tutti, ed a chiarire que' due estesamente dandone anche intagliate in rame le figure. Nè il nostro divisamento agli amatori delle arti riuscì disgradito; perchè dopo il gran Musaico con entrovi la battaglia di Dario ed Alessandro ad Isso, secondo la spiegazione da noi datane ed ormai accolta dall' universale (1), altra scoperta più insigne di questa non erasi fatta nella rediviva Pompei. Indi seguitando ad appagare le brame di tanti, che di qua e di là notizia ci chiedevano di sì belle argenterie, abbisognammo alla prima nostra edizione farne un' altra seguitar poco dopo (2). E da questa più copiosa scrittura tragghiamo il presente articolo,

(1) *Sul gran Musaico disotterrato in Pompei il 24 ottobre del 1831 cenni del Cav. Bernardo Quaranta.* Napoli Stamperia Reale 1831.

(2) *Di quattordici vasi d' argento disotterrati in Pompei nel MDCCCXXXV discorso del Cav. Bernardo Quaranta. Napoli 1837 Tipografia di Giuseppe Cioffi* di pag. 32 in 4.° con due tavole in rame.

aggiungendo venir questi vasi da un modello assai ammirato presso gli antichi e sparso per di molte contrade, essendosene trovati de' simili in Normandia pubblicati in Parigi dal Cavaliere Raoul-Rochette, letterato insigne e nostro collega.

E cominciando a voler discorrere come chiamati fossero dagli antichi, diremo che impossibile riuscir suole lo specificare i nomi che a siffatti vasi convengonsi. Perciocchè anche oggi chi di noi saprebbe con singoli e propri vocaboli designarne i tanti che per avventura si trovassero nell' ampia bottega di uno stovigliaio? Chi potrebbe raccogliere le diverse voci con che chiamati vengono nelle diverse provincie del nostro regno? Chi indovinare non più che da quelle moltiplici parole le varie forme che in ciascuno di essi occorrono, e gli usi diversi cui son destinati? Or di quanto non cresce questa difficoltà qualora si tratti di cose involte nel fitto buio de' secoli, e dipendenti da tanti particolari minuti, sfuggevoli, incerti? I vasi degli antichi furono appellati da' sacrifizi cui servivano, dalle città dove si lavoravano, dalle figure sopra essi dipinte o scolpite, dalla materia di che facevansi, da' numi cui erano consecrati; talvolta ancora dalle cerimonie,

**

dalle officine, dagli artefici. Un vaso ad esempio che in Locri ed in Turio aveva un nome, a Siracusa ed a Nasso prendevane un altro. Omero chiama *Cyssibion* (1) il vaso istesso, che altrove appellò *Scyphos* (2). Platone dice che i grandi vasi da bere attribuiti agli eroi dovevano agli artisti la loro forma (3); e questo importava che, non sapendosi qual figura attribuire al nome di un vaso celebrato nelle favole, i pittori e gli scultori di maggior fama la determinavano, e così classica diventava e solenne. Il *Calice tericleo* fu creduto da Addeo essere lo stesso che il *Carchesio*, ma da Callisseno diverso da quello (4). Ateneo giunge finanche a rimproverare al poeta Callimaco di essersi ingannato impiegando una di queste denominazioni. E chi non sa quanto abbiano studiato gli antichi per determinare che vasi fossero la *Cimbia* e l'*Ossibafo* (5)? Chi ignora in quante opinioni si divisero Sileno e Clitarco, Pamfilo e Dionigi il Gra-

(1) *Odyss.* XV, v. 78.

(2) *Ibid.* v. 112.

(3) *In Critia* pag. 454 e segg.

(4) Ateneo lib. VI, pag. 471.

(5) Lo stesso lib. XI, pag. 481 e 494.

cile, e i due colofonii Nicandro ed Antimaco per decidere come dovessero definir la *Celebe* mentovata da Anacreonte (1)? Inoltre infinite sono le forme de' vasi che si conservano nel real museo Borbonico, nell'insigne museo Santangelo, ne' piccoli musei che sono sparsi e nella capitale e nelle provincie di questo regno, non che in tutti gli altri musei che adornan la Francia, la Germania, e l'Inghilterra. Or se lo strabocchevol numero delle forme di que' vasi tu paragonerai alle descrizioni de' vasi antichi fatte da Ateneo, da Plinio, da Esichio, da Suida, e dagli altri classici; di quanto quelle non riusciranno più numerose di queste? Epperò quante forme non troverebbero più il nome che si avevano presso gli antichi meritato? A malgrado di tante difficoltà, io credo che i nostri vasi sieno per avventura fra que' pochi di cui uom possa con più o men di probabilità determinare i nomi. E chiamerò *Scifi* i due indorati che si danno nelle tavole qui aggiunte, e che somigliano alla coppa di un calice, fornita di piccola base e dilicati manichi (2). E di vero lo scifo ci vien descritto

(1) Ateneo Lib. XI pag. 475.

(2) Ognuno degl' istoriati pesa once 24 napolitane, è alto once 6 1/2 fino

qual vaso rotondo ed alto (1), angusto alquanto al di sotto (2), ed orecchiuto ancora, come dice Simonide (3).

Pertanto a tessere la storia di questa specie di argentei lavori, non posso non ricordare innanzi a tutto, che lo spartano Licurgo e il divino Platone furono ben contenti che solo col ferro e col rame si trafficasse nelle repubbliche loro, vietando l' uso non pur dell' oro, ma e dell' argento e di altre preziose materie. E quando i sette argivi capitani mossero ad espugnar Tebe, son parole di Anassimene di Lampsaco nelle sue storie, i più ricchi bevevano in bicchieri di bronzo, ed il vederne alcuni d' argento maraviglia destava. Di

alla sommità de' manichi, once 5 1/2 fino alla bocca, e largo nell' estremità della bocca once 7 1/2 compresovi lo sporto de' manichi, senza di questo once 5.

Di quelli poi circondati d' edera ognuno pesa once 18 1/2, è alto once 5, e largo nella estremità della bocca once 8 1/2 compresovi lo sporto de' manichi, senza di questo once 8.

I nostri lettori troveranno qui rappresentati i due primi, come i più belli, nelle tavole designate ed intagliate egregiamente in rame da Giuseppe Marsigli, di onorata ricordanza, professore onorario della Reale Accademia di Belle Arti, il cui sapere nel ritrarre fedelmente dall' antico è abbastanza conosciuto.

(1) Vedi Esichio alle voci Γυρτον e Κυρνος.

(2) Ateneo lib. XI. pag. 477.

(3) Lo stesso *quivi medesimo* pag. 499.

bronzo furono altresì le tazze adoperate dagli egiziani sacerdoti, e Psammetico vien detto il primo che fiale d'argento usasse. A mostrar poi quanto raro fosse ne' primi tempi questo metallo, Erodoto di Eraclea scriveva che il vello d'oro così famigerato nelle case d'Atreo non fosse null'altro che una fiala d'argento con in mezzo un'agnella d'oro. Ma dopo che il Delfico tempio fu saccheggiato sacrilegamente da' Focesi tiranni, dopo che il grande Alessandro si fè padrone de' tesori dell'Asia; allora la Grecia vide la maggior copia dell'argento, ed i re macedoni i fittili vasi in quei d'argento mutarono. Anzi la splendida Cleopatra non potendo abolire la voce *Ceramea*, con che significavasi il vasellame di creta adoperato ne' conviti, cominciò ad usarla per esprimere l'oro e l'argento de' vasi da mensa, che dopo i desinari eran da lei regalati a' commensali; sicchè per quelli che comprava soltanto nella città di Rosi, celebre per tal genere di lavori, niente meno che cinque mine il giorno spendeva. La stessa magnificenza, figlia di una sontuosità oggidì sconosciuta, usò verso i convitati Massinissa, come narrava Tolommeo nell'ottavo de' suoi Commentari, e vi aggiunse canestri d'oro

che imitassero quelli tessuti di sottil giunco. Or poichè il lusso cotanto sfoggiava in questa specie di vasi; maraviglia non ci prenderà in trovar ricordati artisti in gran numero che perciò appunto levarono alto grido. Se non che più nell'argento che nell'oro esercitavano il lor magistero. E di questa cosa, che per lo stesso Plinio fu di sorpresa, altra ragione assegnar non sapremmo che il colore, il quale nell'argento non solo è più chiaro, e da lungi sfavilla assai più: ma con rifletter la luce è anche più atto a riprodurre le figure de' corpi. E di vero gli antichi amavano di veder ripetute le immagini in diversa grandezza ed anche talvolta sformate, o stetti per dire in caricatura; non altrimenti che avveniva, pe' diversi punti della superficie or convessa ed or concava, in quegli specchi chiamati *mostrifici*, e conservati nel tempio di Giunone a Smirne. Perciò essendo i migliori specchi quei d'argento, pe' quali un orefice di nome Prassitele molta fama si acquistò a tempi del gran Pompeo; così considerarono gli argentei vasi come tanti specchi d'argento, secondo che al di dentro o al di fuori si contemplassero. E che il nostro pensamento non vada lungi dal vero si ar-

guisce eziandio dal sapersi che tante volte l'interno di questi vasi lavoravasi a faccette; appunto perchè se anche una persona sola fissato vi avesse gli sguardi, un popolo di figure in essi scopriva. Che che sia di ciò tra gli artisti che nel lavoro di questi vasi d'argento si fecero gran nome, annoveravasi Crate, Cimone, Atenocle, Calamide, Antipatro, ed Ecateo, Taurisco da Cizico, Posidonio d'Efeso non che Ledo stratiate, Aristone, ed Eunico da Mitilene. Lodatissimo diventò nello stesso aringo Calamide dalla cui mano uscirono i due famigerati bicchieri posseduti da Germanico, dati in dono a Cassio Silano suo precettore, ed imitati poscia ai tempi di Nerone da un tal Teodoro con tanta perfezione, da lasciar dubbio quali fossero gli originali, e quali le copie. Lo stesso Mie, che aveva maestrevolmente fregiato di bassirilievi la Minerva colossale di Fidia ed eseguito altre piccole opere sopra i disegni di Parrasio, condusse pure vaghi rilievi in alcune tazze d'argento che ornavano il tempio di Bacco a Rodi. Superiore a lui dimostrossi quel Mentore che lavorò i quattro argentei vasi tanto celebrati da Plinio, parte arsi nel tempio di Diana in Efeso, parte in quello di Giove Ca-

pitolino. Altrettanti di singolar pregio, opera di quell'insigne maestro, ne possedeva un siciliano a'tempi di Verre, il quale indarno tentò rapirglieli. Due altri ne conservava Crasso come stupende maraviglie, sicchè per riverenza all' arte non osava neppure usarli. Furono inoltre in grande ammirazione i vasi d'argento di Boeto, e gli scifi di Acragante dov'erano rappresentate Menadi e Centauri, e gli altri anche più famigerati dov'erano rilevate bellissime cacce. Ma questi vasi insigni non restano che nelle memorie de'libri, o giacciono ancora sotterra, e chi sa non in questa medesima nostra Pompei, e chi sa non sieno quegli stessi che ora ci stanno davanti? Certo a contemplarli non vi è occhio che preso non ne resti, non mente che non s' innalzi alla contemplazione della più squisita bellezza. Tu vedi nel primo di questi che chiamammo *Scifi* una Centauressa accosciata, con in mano un lagobolo ed in testa una corona di pino. Essa alza la sinistra zampa e si rivolge con la testa ad un Amorino che le siede in groppa e che da quel movimento cadrebbe se non si mantenesse a volo aprendo le ali e stringendo con la destra mano l' estremo di una pelle di tigre che a

lei passa nella piegatura del braccio (1). E pare che questo Amorino con l'altra mano interamente spiegata incoraggi la Centauressa perchè vada ad offrire i pomi e le uve, che ella involtati porta nella cennata pelle, alla statua alquanto lontana di un giovane Bacco tirsoforo, nudo e seduto in trono soprapposto ad una specie di basamento, dalla cui cima pende frondoso e vago festone. E con questo simulacro chiudesi il campo da una parte, in mentre che dall' altra sorge il tronco di nodosa quercia alla quale è legato un tamburino con una stella in mezzo. Evvi poi sulla faccia opposta del vaso un vecchio Centauro che porta nella destra mano il cantaro bacchico, e nella sinistra un gran tirso adorno di bende, che rimanegli appoggiato orizzontalmente sulla spalla (2). Egli è nella movenza medesima della Centauressa, e rivolge pur la testa ad un Amorino che cerca di montargli sulla groppa spiccando un salto e spiegando le ali. Dietro a queste figure vedesi una specie di edifizio sostenuto da due colonne, nel quale compariscono alcuni ar-

(1) Vedi la Figura I, n. 1 e 2 di questa Tavola XLIX.

(2) Vedi la Figura I, n. 2.

chi e cinque vasi al di sopra per ornamento, a' quali servon di manichi due colli di grifoni. Singolarissimo è poi questo Scifo, perchè sotto la base vi si trovano scalfitti e situati l'uno lontan dall'altro i nomi SISINII e LAPII, (forse *Lucii Apii*) nella stessa forma e grandezza de' caratteri che sogliam trovare impressi con una punta su gl' intonachi Pompeiani (1). Ma chi potrebbe indovinare se quelli deggiono riferirsi al possessore di questi argenti, o a persone che da esso furono convitate, o a chi avendoli nelle mani volle scrivere quelle parole? I due manichi sono artifiziosamente lavorati, e dove giungono all'orlo dalla parte interna presentano due teste di cigno (2).

Non dissimile dal già descritto è lo Scifo compagno al primo (3). Vi osserverai gli stessi manichi, ed un vecchio Centauro nello stesso atteggiamento (4). Se non che egli stringe un ramo di pino nella destra, e la siringa pastorale nella sinistra, sotto di cui vedi pendere il grifo e le zampe

(1) Vedi la Figura I, n. 4 e 5 di questa Tavola XLIX.

(2) Vedi la Figura I, n. 3 e 5.

(3) Vedi la Figura II, n. 1 e 2.

(4) Vedi la Figura II, n. 2 e n. 3 e 3.

di una pelle di tigre che gli si ravvolge graziosamente al braccio. Il fanciullo senza ali, che, cercando di sorreggersi sulla sua groppa, si fa contrappeso della lira che ha in una mano ed accorcia alcun poco l'altra con che tiene il plettro, non ci vuol molto ad indovinare che sia un Amorino simile al descritto, ma colle ali piegate, e però invisibili. Al di dietro due cembali raccomandati ad un nastro pendono da fronzuta quercia. L'altra faccia del vaso ci presenta una Centauressa, la quale alza un *rito*, ossia un vaso da bere in forma di corno, quasi far ne volesse scorrere il licore nella patera che le si scorge nella sinistra (1). Come ella va per muoversi, l'Amorino che le sta in groppa incomincia a barcollare; ed un gran vaso che porta con ambe le mani, il fa inchinare verso il davanti, sicchè egli cerca di rimettersi in equilibrio come può il meglio aprendo le ali e stringendo le gambe. Nell'angolo vicino al manico evvi un gran basamento arcuato adorno di un festone e tenie graziosamente annodate con al di sopra un di quei vasi che vedemmo su l'altro Scifo.

(1) Vedi la Figura II, n. 1 e 2 di questa Tavola XLIX.

Tutti questi vasi comprendevansi sotto il nome di *coilos argiros, argentum factum, argentum escarium*, *argentum potorium*, ed appartenevano all'antica *Toreutica*; giacchè furono da prima fusi insieme con le figure e col fogliame, poi perfezionati nel rilievo co' ciselli. Ed affinchè le cavità interiori di essi con infondervi il vino e con lo spesso pulirli non si consumassero; vi fu incastrato in ciascuno un altro vaso a guisa di fodera che tutt' i vani, onde originavansi le parti sporgenti, chiudesse. Per la bellezza poi del disegno e la nitidezza del lavoro, essi ci riescono oltre ad ogni possibile comparazione eccellentissimi. Furono composti con estro, e vi campeggia quel vero nobile e trascelto che, garbando molto alla veduta, t' inchina ad un senso di mirabile stupore e di tacita riverenza. Le teste de'Centauri sono tratteggiate stupendamente. I capelli rabbuffati e la barba incolta presentano quella negligenza sprezzante che è figlia de' più reconditi segreti dell'arte. I torsi hanno una verità ed una espressione che appalesa tutta la scienza e la finezza del disegno, sopra ogni altro nella distribuzione, nell'andamento, e nelle appiccature de' muscoli. E se nel Centauro e nella Centauressa d'A-

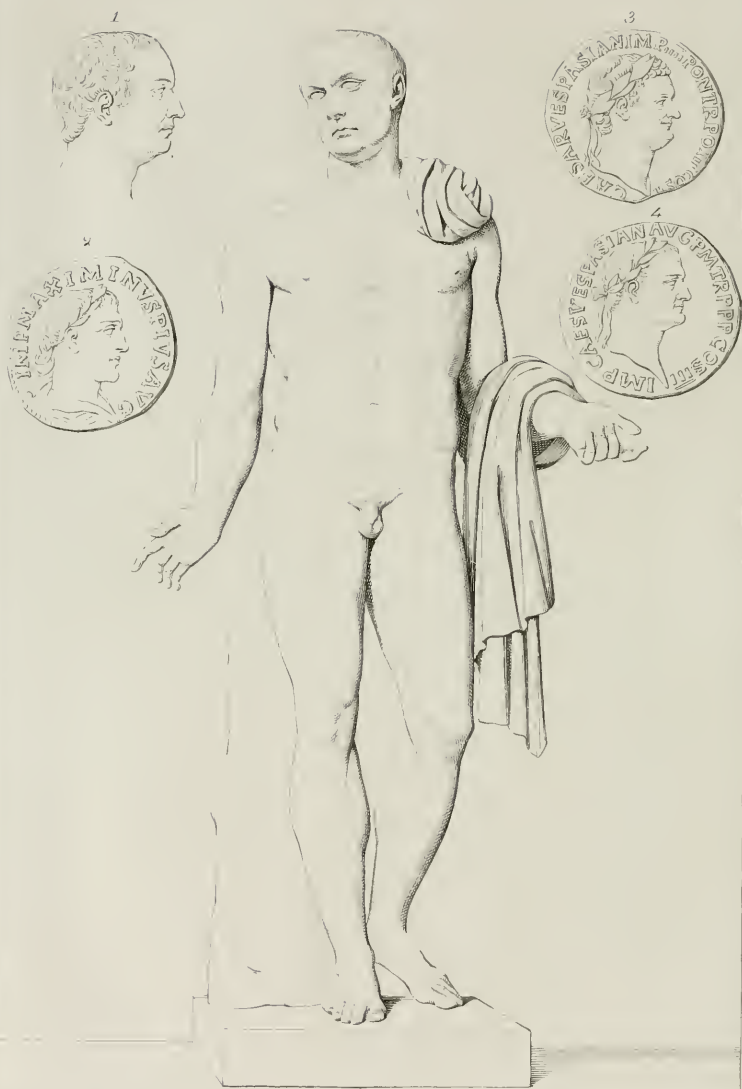
pelle l' occhio perdevasi indagando la linea che le cavalline membra dalle umane divideva, ed il mescolamento e l' innesto di quelle cotanto eterogenee carni, lungi dal potersi scorgere, era sfumato così dolcemente da sfuggire ad ogni vista quale si fosse più acuta; qui l' artista nel sito dove l' umana figura si congiunge alla cavallina anche mostrò gran sapere. Il Centauro che stringe il ramo di pino ha nell'aspetto alcun che del Laocoonte ed una certa amabilità che ne tempera gratamente la troppa vigoria, e lo deve far caro al fanciullo cui si rivolge per veder se reggasi fermo su la cavallina sua schiena. Lo stesso vuol dirsi dell' altro; sì che nelle sembianze di amendue, quantunque in più breve spazio, ravviserai maggiori bellezze di quelle che trovansi nel famigerato Centauro Borghese ed in quelli del museo Capitolino lavori di Papia ed Aristea. Qual maestria poi nel condurre alcune parti dell' opera con più o men di rilievo, servendo scrupolosamente alle regole della prospettiva! Qual arte in far gonfiare a poco a poco l' argento con i ceselli dandogli or da dritto ed or da rovescio, finattantochè si andasse a poco a poco distribuendo dove più n'era mestieri! Che levigatezza ne' campi

netti e molto eguali di grossezza, in cui senza aver mai da saldar rottura alcuna son tirate fuori sì piccole figure! Che diremo inoltre del graziosissimo Amorino che adagiato sul centaurino dorso fa trasparire ne' teneri suoi contorni quella placida voluttà che ben potresti somigliare alla superficie del mar tranquillo cui ogni più leggiero soffio di vento porti ad impercettibile ondeggiamento? Che di quell'altro, che sporge oltre tutte le figure e con un caro folleggiamento si spicca a volo sulle groppe della Centauressa, tratteggiato con la briosa leggerezza che traluce nelle vive poesie di Anacreonte? E poi così vispo, così sollazzevole, e quantunque sì piccolo, pure di un'energia e di un fuoco che meglio nol potresti raggiugnere nelle più ampie dimensioni. In somma questi argenti son tali che da per tutto vi si vede la venustà congiunta al piacevole, per la quale acquistaronsi gran fama tanti valorosi maestri; la grazia, l'invenzione, e la disposizione lodata a cielo da Longino; quella convenienza in ultimo che piuttosto sentir possiamo che definire, proprietà da trovarla finanche in un'asta vibrata, in uno strale volante, e che dovrai risguardare o come dono libero di

natura, o come effetto dell'arte, o qual risultamento di questo e di quella insieme. E sì fatti pregi campeggiano non solo ne' dappresso, ma e ne' lontani; anzi nelle più menome parti, come a dire ne' vasi posti per ornato, nel ramo di pino, nelle tenie istesse, che sventolando si svolgono con semplice naturalezza. In somma qui ancora apparisce essere stata la greca gente la nazione de' filosofi, che ricevuta la bellezza per fido esempio alla sua vocazione, sola sfolgorò in ogni branca delle arti, che dilicatissime sono perchè debbono astrarre le superficie de' corpi che imitano.

Bernardo Quaranta.

*

Ferd.º Mori del. et sculp N. direx.

Supposto Massimino—*Statua in marmo Lunense alta palmi otto, proveniente dalla Casa Farnese.*

Massimino I.° dalle mandre della Tracia si elevò all' Impero di Roma. Sospinto dal suo genio abbandonò gli armenti e si ascrisse nelle equestri schiere romane, ove pe' suoi scaltri talenti, e per la sua straordinaria robustezza si distinse in modo che meritò l' attenzione di Settimio Severo, il quale lo promosse alle dignità militari. Morto Settimio e quindi il di lui figlio Caracalla, ei ritornò nel suo natìo paese, ove si dedicò al commercio; ma spinto sempre da' suoi talenti divenuti già troppo ambiziosi, si diè a servire Alessandro Severo, il quale lo fè ricevere Senatore, gli diede il comando di una legione, e lo destinò, in vista di segnalati servigi, a differenti governi. Ciò fece concepire a Massimino l' ardito disegno di rendersi padrone dell' Impero; ed all' occasione di accompagnare Alessandro nella Germania, sacrificando

alla sua ambizione ogni dovere ed ogni rimorso, il fece barbaramente assassinare. L'armata il proclamò Imperatore, ed egli associò all'Impero il suo figliuolo Massimo. E sebbene il Senato avesse riconosciuta questa elezione, il popolo romano riguardò sempre Massimino come usurpatore; di modo che scoppiata una rivoluzione in Africa furono nominati Augusti e riconosciuti dal Senato i due Gordiani, e Massimino insieme col figlio furono dichiarati nemici della patria. Divenuto furibondo da tal nuova egli si risolvette di esterminare Roma ed il Senato, il quale dopo la morte de' Gordiani aveva pur proclamati Imperatori Balbino e Pupieno. Violento e sanguinario per natura piombò con la sua armata in Italia; ed essendosi fermato all'assedio di Aquilea i soldati stanchi e vergognati di averlo sostenuto per sì lungo tratto, il trucidarono insieme col figlio innanzi alla sua tenda, e mozzaron loro il capo che inviarono in Roma, ove furono schiacciati e bruciati nel campo di Marte, ed i loro corpi dopo di essere stati esposti a' cani per più giorni, furono gittati in un fiume.

Tali tratti erano indivisibili dalla generale indignazione, la quale in simili rincontri non rispar-

miava i simulacri, i ritratti, nè qualunque altra memoria de' dichiarati nemici della patria. Rarissime adunque sono le immagini di questo protervo imperante, e singolarissima sarebbe senza dubbio la statua serbata nel Regal Museo Borbonico, che a lui si attribuisce, e che ora pubblichiamo per questa tavola L. Presenta questo marmo una figura imperiale stante colla testa rivolta a dritta e tutta nuda nella persona, all' eccezione dell' omero sinistro ricoverto da un manto, che avvolgendosi al braccio dello stesso lato va a ricadere in lunghe liste sino al ginocchio. Ha sofferto molti ristauri ed è alquanto corrosa, molto però nella testa: le braccia con la massima parte del manto, e le gambe e porzione di una coscia sono moderne aggiunzioni.

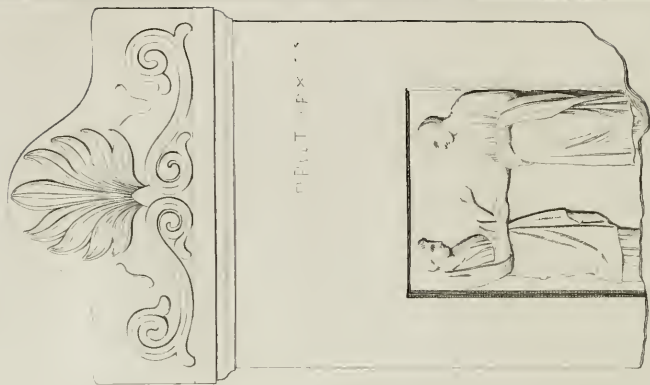
Or riflettendo da una parte che a questo simulacro mancano le proporzioni gigantesche che la storia racconta di Massimino, e tali che il braccialetto della moglie serviva di anello al suo pollice, ed osservando dall' altra che i lineamenti del volto non corrispondono affatto a quelli che si raccolgono dalle medaglie di lui, abbiamo creduto convenevole far incidere a fianco del simulacro

il profilo della sua testa al n.° 1., e più sotto al n.° 2. quello di una medaglia di Massimino, onde potersene agevolmente fare sempre che si voglia il confronto.

Rimaneva da ultimo ad osservarsi se la testa che fu sicuramente distaccata dal busto (come chiaramente si vede) fosse appartenuta in origine a questa statua, e nel caso affermativo ricercare di quale Imperatore avesse presentato i lineamenti. A non prendere equivoco abbiam creduto necessario pregare il nostro socio professore di scultura Signor Solari d' istituirne un accurato esame; ed egli ne ha assicurati che, sebbene la testa sia malconcia dal tempo, è dello stesso scarpello del rimanente della statua; che le commessure coincidendo naturalmente fra loro, mostrano chiaro che la testa sia stata distaccata da questa statua; che infine il marmo della testa sia lo stesso marmo del torso, e per conseguenza non possa esservi più dubbio che la testa non sia appartenuta alla statua. Dopo tali osservazioni non trovando ne' monumenti figurati un ritratto da poter confrontare col sembiante del nostro simulacro, ci siam nuovamente rivolti alle medaglie, unica sicura scorta in

simili difficoltose ricerche, ed abbiam non senza dubbiezza raccolto che i lineamenti della famiglia Vespasiana han qualche somiglianza col sembiante della nostra statua, e maggiormente que' dell' illustre Flavio capo di quella imperial famiglia, sebbene il mento di Vespasiano e di Tito sia molto più sporto in fuori; per lo che non abbiam omesso di far pure incidere i profili di due medaglie di Vespasiano co' n.[i] 3. e 4., l' ultimo de' quali sembra aver maggior relazione co' lineamenti del profilo di questa pregevole statua farnesiana.

Giovambatista Finati.

Ferd.º Mori del. et sculp. N. dirò

Due Bassorilievi *in marmo grechetto: il primo proveniente da Pompei è alto palmo uno e un decimo per palmi due e mezzo; il secondo ritrovato in Ischia è dell' altezza di palmi due per un palmo e un decimo di larghezza.*

Un Atleta assiso tutto nudo della persona e con manto e noderosa mazza adagiata sul braccio sinistro, stringe nella destra una tazza per uno de' suoi manichi: ei è in atto di presentarla ad una giovinetta che gli sta davanti, quasi le domandi di empirla del liquore che serba in un prefericolo. Sta dessa in piedi rivestita di lunga sistide con leggerissimo piccolo manto (1) in testa, del quale sostiene con la sinistra elevata un lembo, nel mentre con la dritta abbassata regge il prefericolo. E questa scena è espressa nel primo bassorilievo inciso a sinistra del riguardante in questa Tavola LI.

(1) Potrebbe anch' essere lo stesso peplo della sistide, cioè quella parte superiore della medesima che si ripiegava da sopra gli omeri al davanti e al di dietro, e formava il peplo. Si vegga la spiegazione della Tav. IV del secondo volume di quest' opera, ove dimostrammo che la sistide de' Greci era un sol pezzo di stoffa che formava la tunica ed il peplo insieme, simile al tunicopallio de' Romani.

*

Si è volgarmente creduto che per questo gruppo si esprimessero le nozze di Ercole con Ebe, ravvisandosi nella figura dell' Atleta l' eroe divinizzato, ed in quella della donna la dea della gioventù, concessagli in isposa dal Signor degli dei in compenso delle sofferte fatiche; essendo questo subietto molto gradito agli antichi, e replicato in molti monumenti dell' antichità. Duolci che questo bel marmo abbia molto sofferto, e che la greca iscrizione scolpita nel basso del seggio ove siede l' Atleta sia rosa in modo, che i pochi elementi che ne rimangono non sian sufficienti a farci raccogliere alcun che da servir di scorta al chiarimento della scena che presenta; tanto più che non sappiamo con qual fondamento possa in essa ravvisarsi il preteso subietto delle nozze di Ercole con Ebe: imperciocchè se per poco si rifletta che qui l' Atleta ha forme più umane che divine, e ch' Ercole non ricevè l' amplesso di Ebe se non dopo di essersi purificato di tutto ciò ch' era di mortale in lui; e se di leggieri si ponga mente che qui la donna è velata e vestita di lungo abito (1) mal

(1) Ordinariamente Ebe era vestita di corta tunica succinta. Così si vede in un bassorilievo pubblicato dal Winckelmann ne' suoi Monumenti inediti pag. 16, ove

conveniente ad Ebe leggiadrissima nelle forme del corpo e dell' aspetto, si conchiuderà senza molta esitazione che tutt' altro quì si rappresenti fuorchè le nozze di Ercole e di Ebe, con le quali dalla fervida immaginazione de' Greci mostrar voleasi che non avvi forza che alla gioventù non vada congiunta.

Che nell' Atleta raffigurar si possa Ercole non sembra da rivocarsi in dubbio: la clava o noderosa mazza che l' accompagna, il carattere del suo volto ed i capelli sorgenti e ricadenti dalla fronte, indizj costanti essendo della figliuolanza di Giove ne' monumenti delle arti, ne convincono di doversi in lui raffigurare il valoroso figliuolo del Tonante e di Alcmena. Non lo stesso può dirsi della figura muliebre: poichè abbiamo accennato disopra che la foggia del vestire suo, e 'l contegno dell' attitudine e del suo sembiante non convengono alla leggiadra dea della gioventù. Quindi potrebbe con più verosimiglianza conghietturarsi che quì si esprima piuttosto Ercole riposantesi, Ἡρακλης αναπαυομενος, da qualche sua fatica, e che vien rifocillato da una

si possono leggere le altre ragioni ch' ebbero gli antichi artefici di vestir Ebe con abito corto e leggiero.

giovinetta che gli porge da bere, forse una delle tante amanti dell' eroe, il quale qui procura di rendersela amica.

Non meno roso del precedente è l' altro bassorilievo inciso a dritta del riguardante di questa Tavola. Sembra che presenti un piccolo monumento sepolcrale che serviva forse di porticina al sepolcro, o sarcofago che voglia dirsi, di un tal Protarco, come raccogliesi dalla epigrafe greca che vi è scolpita. Nel basso di questo marmo vedesi sculto un ingresso, sul limitar del quale stanno due figure vestite di tunica e di sinuoso manto in atto di favellar fra loro, e di stringersi le destre, il che ha fatto credere che per esse si rappresenti un Imeneo. Al disopra di questo gruppo si legge nel campo la epigrafe ΠΡΩΤΑΡΧΟΣ, ed in cima termina in una cornice sormontata da un grazioso fogliame, indizio solito de' monumenti sepolcrali.

Giovambatista Finati.

Ferd.° Mori del. et sculp.

N° dorar.

Manlia Scantilla—Plautilla. - *Due mezzi busti provenienti dalla Casa Farnese. Il primo è alto palmi due e tre quarti in alabastro cotognino con la testa in marmo di Luni; ed il secondo è alto palmi due e mezzo in marmo Lunense.*

L'ambizione di Manlia e l'alterigia di Plautilla sono molto celebri negli annali del romano imperio: queste due imperatrici guidate dalla malnata loro passione spinsero l'una il consorte, e l'altra il padre ad immatura e cruda morte, senza poter sottrarre loro stesse ad un miserando fine.

Morto Pertinace la licenziosa soldatesca pose all'incanto l'impero considerandolo come un cespite di cui poteva disporre, e ricevette le offerte di Sulpicio suocero di Pertinace. Scantilla presa da smodata ambizione di divenire imperatrice impegnò per tutte le vie Didio Giuliano suo marito ad offrir le sue molte ricchezze a'soldati purchè lo scegliessero imperatore. Tutto riuscì secondo le di lei voglie; ma il Senato che mal soffrì la violenza con

che dovette secondare questa scelta, riconobbe Settimio Severo, e dopo sessantasei giorni di regno condannò a morte l'infelice Didio, facendolo perire per mano di un carnefice come un delinquente coperto della pubblica esecrazione, e Scantilla rientrò nella sua vita privata a terminar meschinamente il resto de' suoi giorni, tormentata dal rimorso e dal dolore.

Plautilla all'incontro diventata imperatrice sul fiore de' suoi anni, non godè dell'impero, ed accelerò miseramente il fine della vita sua. Abbenchè dotata de' più bei pregi della natura, disgustava tutti con la sua alterigia, della quale non risparmiava lo stesso suo consorte. Caracalla annojato delle di lei maniere cotanto imperiose la minacciava continuamente di farla morire insieme col padre appena che ne avesse avuto il potere (1), e se ne sarebbe disfatto il giorno stesso in cui fu trucidato Plauziano di lei padre (2), se Settimio Severo non

(1) Settimio Severo dichiarò il suo figliuolo Caracalla Cesare all'età di nove anni: gli diede in seguito il titolo d'imperatore, ed all'età di 16 anni l'unì in isposo a Plautilla figlia del prepotente e ricchissimo Plauziano.

(2) Le reiterate minacce che Caracalla, disgustato de' modi alteri di Plautilla, dirigeva a lei ed al padre, facevano lor passare tristissimi giorni, di modo che questi si risolse di far assassinare Settimio Severo e suo figlio. Scoverto da un suo

l'avesse esiliata nell'isola di Lipari, dove visse nel più tristo squallore con una figlia ed un fratello per sette anni, dopo de' quali avendo Caracalla cominciato a regnare, fè loro togliere la vita a colpi di pugnale.

Il ritratto della delusa Scantilla pettinata secondo il costume de' suoi tempi è scolpito in marmo Lunense, ed è inserito su di un busto di marmo cotognino. Dal suo volto cogitabondo e mesto diresti che traspare il doloroso pensiere di aver essa cagionata l'indegna morte di suo marito; del che compenetrato il romano scultore ha saputo ispirare, per dir così, al marmo que' pensieri e quel dolore.

Abbenchè il ritratto di Plautilla non sia della più felice scultura, pure la di lei elegante e lusinghiera fisonomia ci dice di accordo con la storia che la figlia del dovizioso Plauziano era la più bella fra le nobili giovinette romane de' tempi suoi. Essa è pettinata secondo il gusto del suo secolo, ed è vestita di tunica per sopra la quale passa un grandioso peplo. I suoi lineamenti si uniformano in

confidente Plauziano fu disarmato da Caracalla nella stanza dell'imperatore, ove fu pugnalato dalle guardie, che gittarono il suo corpo nella pubblica strada.

somiglianza alle medaglie che di lei ci son pervenute.

Giovambatista Finati.

Salvator Romanelli del. *N° direx.* *Raf. Estevan sculp.*

Due specchi Etruschi.

Del primo di questi monumenti parlava il Lanzi molti anni or fa, e ne dava notizia primieramente nel saggio di lingua etrusca per una descrizione comunicata all'abate Marini, quando fu trovato nei contorni di Monte Fiascone, ove in poca distanza era il Ferentino ed il Tusculo degli Etruschi. Esso rappresenta, com'egli dice, una donna sedente con bastone nella sinistra, e colla destra distesa verso un'altra, che le sta innanzi. Costei è in doppia veste all'uso romano, e distende la destra verso il medesimo bastone appoggiandosi leggermente alla mano di un Genio che le sta a tergo, alquanto coperto di pallio ed alato. Fra la seconda, e la prima figura si vede una cista pendente dall'alto. Ogni oggetto è indicato con etrusche parole.

L'iscrizione ИИVЯƧIИVT ИЯ◁VT, dove quell'erudito legge *Veneris*, o *Veneri Adoniarum*, è per esso la chiave di tutto l'argomento. La voce ИЯ◁VT è da lui altrove spiegata per Venere ove si fa menzione anche di altra voce ИЯ◁Я⅃,

simile a quella che qui leggesi vicino a' piedi del Genio alato, scritta in posizione retrograda, indicando nell' uno e nell' altro monumento simile deità. *Atunisarum*, toltone l' eolicismo come in *Chusais*, *χοαις*, può rendersi variamente, ma in tal contesto trova il Lanzi che assai bene si renda *Adoniarum*. Ravvisa pure qualche orma di tal nome nell' idillio di Teocrito, che ha per titolo Αδωνιαζουσαι, o sia le donne che celebrano la memoria di Adone morto da un cignale, e risorto per opera di Venere. Era questa una superstizione suscitata in Assiria, celebrata con mistiche orgie non meno che i misteri di Bacco, co' quali era congiunta. Quindi è che Ausonio fa dire al Dio di Nisa:

Bacco son io fra vivi, Adon fra morti.

e Plutarco afferma che Adone era creduto non diverso da Bacco, opinione che il Lanzi sostiene potersi estendere anche ad Osiride e ad Atti. In qual modo tanta varietà di dei e favole si riducesse ad unità, crede il Lanzi che sia vano il cercarlo; giacchè tale scienza, come Plutarco soggiunge, confidavasi a' soli iniziati.

Ora è da sapersi come avverte il chiarissimo

Inghirami che le anzidette osservazioni del Lanzi relative a questo mistico specchio furono da lui inserite nel suo *Saggio di lingua etrusca* prima che egli vedesse del citato monumento un esatto disegno. Ma poichè lo ebbe veduto, applicossi a scriverne di nuovo con osservazioni più esatte; le quali restate manoscritte tra le sue schede, furono pubblicate dal medesimo ch. Inghirami (1).

Descrissi altrove, diceva il Lanzi, ed interpetrai questa patera trovata nel territorio dei Falisci, oggi Montefiascone, ma non potei farlo così pienamente, come ora spero di fare dopo che ella è passata nel museo Borgia, e per opera di S. Em. si è incisa. Nè perciò io penso di giungere a quel grado di certezza, che spesso nelle cose mitologiche si conseguisce. Le cose bacchiche erano anche agli antichi sconosciute ed incerte, trattine a pochi i quali iniziavansi a quei misteri e li tacevano a' profani. 1.° L'argomento è dichiarato abbastanza dalla cista sospesa in alto e dalla sua epigrafe. La cista è reticolata, non istoriata come quelle finora note, nè ha campanelle d'intorno, come la Borgiana,

(1) *Mon. Etr. Specchi* tav. XV.

**

che è di tutte la più intatta, ove s' inserivano i nastri per tenerla pensile. 2.° I quattro nastri, dai quali pende, sono qui adattati diversamente, e per posare ha, come le altre ordinariamente, tre piedi: vi è annessa la iscrizione ꟾIꟾVTA ꟾAꟾVT. La prima voce è equivoca. Si trova in due patere per nome proprio di Venere, ma avendo detto Ovidio *Condita si non sunt mysteria cistis*, convien qui cercare altra sposizione: credo trovarla in τα ὑρρις, o τα ὑρρα, *cista pensilis*, che, unito l' articolo alla voce, e soppressa come vuole il dialetto etrusco una delle consonanti, divien ꟾAꟾVT. La ꟾ ridonda forse per togliere la cacofonía seguendo appresso una vocale. Succede ꟾIꟾVTA, che è quanto dire *Attinis* pel cangiamento delle due affini V ed I, nome mistico di Bacco siccome vedremo. Le ultime lettere leggonsi ꟾꟾVꟾA come in compimento del vocabolo derivativo e come caratteristica del caso; cosa da noi lungamente trattata altrove. Riunendo le due parti, risulta ꟾꟾVꟾAꟾIꟾITTA che è quanto *Attiniarum* o sia *Baccharum* delle donne iniziate a' misteri di Bacco.

Abbiamo qui pertanto la cista di Bacco, la quale onde avesse origine, e come tal superstizio-

ne in Toscana si radicasse, ci è riferito da Clemente Alessandrino. Dopo che i Coribanti, ed i Cabiri ebbero ucciso Bacco loro fratello tuttavia fanciullo, e fattolo in pezzi, Giove fece che Apollo seppellisse nel Parnaso quei brani: il cuore avanzato allo strazio fu da Minerva recato allo stesso Giove, il quale, soggiunge Igino, stritolatolo diedelo a Semele in bevanda perchè Bacco nuovamente da lei nascesse. Racconto il resto con le parole dell' Alessandrino latinizzate: *duo isti fratricidae cistam illam secum deferentes, in qua Bacchi pudendum inclusum erat in Tusciam detulere... cistam iis Tuscis veretrum nova religione edendum tradiderunt. Atque hanc nonnulli causam esse volunt, quae sane verisimilitudine non caret, quamobrem Bacchum ipsum quasi exactum, Attin nuncupaverint.* L' autore Alessandrino non dà per sicura l' etimologia che adduce, parendo più verisimile di ripeterla dal Frigio Atti amato da Cibele, i cui misteri furon poi incorporati e confusi con quei di Bacco. Ma che a costui si desse da' Baccanti il nome di Atti non può dubitarsi. In Atene cantavasi ne' suoi onori Αττις ὑιε Αττις, e Acrone cantò in teatro una sua favola Bacchica

che intitolò Αττινα η Βακχας. Così il testo di Clemente unitamente con l'immagine della cista ci guida all'intelligenza della epigrafe *cista Baccharum* e finisce di assicurarcene il vestito delle tre figure. È distinto a luogo, a luogo come quello delle Baccanti simmetricamente con tre punti, che figurano le triplici coccole ederacee; ha inoltre de' segmenti, o strisce di pelle di cerbiatto, che l'orlano, perpetua insegna di Bacco e del suo coro.

Riconosciuto il soggetto, passiamo a' particolari. Esploriamo in quanto si può la cista, il luogo, il fatto, le persone: Tito Livio ci sarà scorta. La storia che egli ci ha tramandata intorno a' misteri di Bacco, c'insegna che questi eran dapprima celebrati dalle sole matrone in Italia che di giorno tre volte l'anno vi s'iniziavano una l'altra. *Pacullam Miniam campanam sacerdotem omnia tamquam Deûm monitù immutasse*, iniziando entro il loro sacrario anche uomini, e ciò di notte e cinque volte ogni mese. Tal costume introdotto da un greco in Etruria si propagò presto per tutta l'Italia ed in Roma stessa, ove le matrone in abito di baccanti e gli iniziati si adunavano a fare le loro orgie

in luco Similae, che i critici leggon *Semelae*: lezione che può stabilirsi con l'autorità di molti latini che questa Dea chiaman Semele. Il nuovo sistema di Paculla produsse poi un vero sconvolgimento. Sotto pretesto di religione si veniva introducendo nella gioventù un libertinaggio nefando. Impudicizie, uccisioni occulte, avvelenamenti, falsificazioni di caratteri, di testamenti, di sigilli erano gli esercizi di quella tenebrosa palestra; onde sarebbe al fine la repubblica stessa caduta e spenta se scoperto l'arcano nel 567 di Roma non fossero stati vietati per tutta Italia i baccanali, ed i sacerdoti della setta, processati i complici, e puniti qual più qual meno severamente. Furono molte migliaia, e molti dovettero essere tra' Falisci da che fra i quattro capi scoperti in Roma, che Livio chiama *maximos sacerdotes conditoresque eius sacri*, tra' quali *omnia facinora, et flagitia vitae,* nomina *Faliscum Opiternium.* Un altro era *Minius Campanus* figlio di Pacula, gli altri due romani. La Patera Borgiana può credersi posteriore al 567, se non vuol supporsi che una superstizione sì odiata, ed un sacerdozio sì perseguitato dal governo volesse a suo dispetto mantenersi in tanta

vicinanza di Roma. Nè anche vi è ragione di crederla intagliata nel tempo della maggior corruttela non vedendosi qui uomini in consorzio di donne come in un coperchio della cista, che esistente nel Kirkeriano fu descritta già nel saggio di lingua Etrusca, ed ascritta a' più liberi tempi del bacchico fanatismo. Vicinissimo però a tali tempi ce lo palesa, oltre il disegno, qualche circostanza espressa in Livio, specialmente quella che i baccanali in Italia erano da gran tempo; ma in paesi minori non potean godere della impunità de' misfatti che poi sortirono in Roma, perchè il male si preparasse fuori gradatamente, e sboccasse poi furiosamente nella capitale. Comunque fosse veggiam qui il sacrario delle iniziate riconoscibile a quella pensile cista, ed a quel seggio, e a quel bacchico e libero vestiario di Azia, e a quel bastone, o scettro, che anche i Greci mettevano in mano, come si legge in Eschilo, alle loro Sacerdotesse. Azia è nome di queste assai propagate in Etruria e nella vicina Umbria. Di questa donna nulla dice la storia, e saria temerità volere spacciarla per la Pacula della Toscana, ancorchè la Patera ce la presenti in colloquio con gli Dei, come la Pacula Campana. Pro-

babilmente ancora medita essa pure qualche loro apparizione, e qualche cosa operata *tamquam Deorum monitu.* Le folte tenebre che avvolsero questi misteri, e li resero impenetrabili per la maggior parte, fan che io disperi di render conto di tal colloquio, e del ramoscello che ad Azia porge la Dea, e della rissa fra due animali espressi nel manico. A chi volesse proporne congetture non mancheranno, ma desidero che sian solide.

Il nome di ATIMMTIƧ AƧA>, è in parte dichiarato dalla patera VKƎꟻ AƧA>, che io spiegai per *Lara Victoria*, altri per *Lara Vici*, ma in ogni modo non è una Dea di prim' ordine, ma delle inferiori. Tale anche pare questa Simmita, che assai somiglia nel nome la Simila di Livio a cui era sacro il bosco delle Baccanti. Che gli Etruschi guastassero il nome nel mezzo e nel fine non è da stupirne; così per *Amphiaraus* nella gemma Stosciana leggiamo *Amphiale*, così nella patera Oddiana *Meleger* si muta in *Melieth*, così in altra del museo Borgia *Talmenus* in *Talmite*. Che poi Simila, che a parer de' comentatori, è quanto dir Semele, possa qui aver luogo come una minor Deità, lo persuade l'esser ella stata madre di Bacco, e da

*

lui sottratta alla regione de' morti e condotta in Cielo, e soprattutto l'essere invocata negl' inni delle iniziate ne' misteri di Bacco. Nè discredo lei essere quella femminile figura che nel coperchio sopra indicato si presenta maestosa a due Baccanti, che tenendo faci s' inchinan devote verso di lei: e può anche ivi supporsi una mentita apparizione di Semele e di alcuna delle nutrici di Bacco, giacchè niuna antica superstizione vanta sì gran numero di Dei presenti quanti la Bacchica. Le pitture dei vasi il dimostrano in quel popolo, per così dirlo, di alate figure, in sembianza, or di maschi, or di femmine, che gli antiquari appellano Geni. E Genio per ultimo è anche in questa patera Borgiana quello che in certo modo corteggia Semele, ed ha in mano un bastone, come i mistagoghi in più vasi antichi.

La soscrizione ИЯЯ>, che leggerci *Laran* come espressamente sta scritto in una patera Etrusca, è voce, come ivi dissi, del Lazio, dove ogni Genio era tenuto figlio di Lara, e spiegata perciò in un glossario μητηρ Δαιμονων, onde qualunque Genio poteva dirsi *Lararius*. Avanzan due lettere; la grande A presso il capo del giovine, ed un >

vicino all' orlo del manto. Se questi è del coro Bacchico al pari di Acrato posson le due lettere essere iniziali di Ampelo, satirisco amato da Bacco, e mortogli nella prima età, che egli poi non altramente che Semele elevò al cielo: *amissum Liber in astra vehit.* ƎꓘᗡИ1Я sarebbe il suo nome Etrusco; ma le sincopi son troppo ovvie ne' nomi proprii di questa lingua per non sospettare che si pronunziasse, e si scrivesse anche ƎꓘИ1Я. Così il Lanzi nel suo manoscritto.

Oggi pertanto in queste scene non più misticismo si ravvisa, ma sì un lussureggiante amor de' piaceri ed una sfrenata sensualità dell' Etruria effeminata nell'ultima indipendenza, o del primo non per anco troppo duro servaggio (1). Nè più veggonsi patere, ma specchi ne' monumenti come il nostro; e noi siffatto specchio con altri simili monumenti dell' Etruria riscontrando, diremo rappresentarsi Venere nella figura di mezzo, Adone nel giovane sedente, e una Lara nella figura alata che tiene lo scettro. E così della spiegazione del Lanzi molte cose rimarranno corrette, e molte seguiteranno ad essere incerte come erano. E dall' Adone cominciando,

(1) Mueller *Etr. II*, p. 338. *Inghirami loc. cit.*

**

noteremo che la sua figura si trova in tre altri specchi del gabinetto del fu Durand, colla stessa leggenda ƧИVTA, la quale non ci fa dubitare altrimenti della verità di questo personaggio, che, sebbene senza epigrafe, comparisce ancora in uno specchio del museo Kircheriano, in quello di lord Northampton, e nell' altro recato dal Guattani, come osserva il nostro chiarissimo amico il cavalier Gerhard (1).

Quanto alla Lara, ella è anche una figura da non lasciare nissun dubbio per la epigrafe appostale di AƧIMMTIƧ AƧAꓶ, *LASA SITMISA*, che a me porgendo lo stesso che SISIMISA, m' induce a spiegarla per *desidera-scosse* facendola io derivare da σεισις *scuotimento*, e da μυσα per μωσα, e comparandola colla Fortuna *Seja* di re Servio Tullio, ed alla Fortuna *Sieia* ricordata in una lapida (2), come ho discorso ampiamente in una dissertazione letta alla Reale Accademia Ercolanese. In questa Lasa parmi che abbiano gli Etruschi rappresentata la Fortuna dubbia, la Fortuna volubile, la Fortuna incerta. E come Nemesi mescolavasi in tutte

(1) *Ueber dle metall. spiegel, d. Etrusker.* S. 2.

(2) Grutero LXXIX, 5.

le faccende d'amore; così questa *Lasa Sisimisa* mi riesce qui la Fortuna d'amore che di lieta repente si fa trista, come avvenne alla Dea della bellezza per il vago figliuolo di Cinira. Ora se per gli spessi scuotimenti ogni cosa vien turbata, e le somme cose piombano all' imo; non altrimenti dire si deve di questa Diva incostante che i cuori de' mortali si piace di mettere inaspettatamente a soqquadro. Si ascoltino i versi del Venosino:

Valet ima summis
Mutare et insignem attenuat Deus
Obscura promens: hinc apicem rapax
Fortuna cum stridore acuto
Sustulit, hic posuisse gaudet.

Ed altrove:

Fortuna saevo laeta negotio, et
Ludum insolentem ludere pertinax.

Che diremo del ИЯ◁VT? Egli è indubitato esser un Etrusco nominativo femminino, al pari di ЯJ-ИЯ◁ e ИЯ◁VИꟽ che trovansi in alcuni monumenti. Ed a me pare che questo ИЯ◁VT sia lo stesso che *Suran* e che indichi la Venere celebrata nel mito di Adone e mi porge un come dire: la *Sira*, o

l' *Assira*, come quella che fu adorata nella Siria prima che altrove, come quella che nella Siria appunto fu disposata ad Adone. Di essa Cicerone diceva: *Quarta Venus Syria Tyroque concepta, quae Astarte vocatur, quam Adonidi nupsisse proditum est.*

Or quando Diodoro ci dice che la Derceto adoravasi ad Ascalona in un lago pescoso (1), quando Erodoto chiama la stessa Dea della Siria Ascalona Afrodite Urania, quando l' Astarte moglie di Adone è la Venere Fenicia (2), il cui tempio era il più antico, donde il suo culto erasi propagato in Grecia per la via di Cipro e di Citera; ben essa chiamare si potea la Dea Siria per eccellenza.

Che se a Jerapoli la nostra Dea Siria vedevasi in mezzo a' leoni, se ad Ascalona, anzi in tutta la Siria, le colombe eranle sacre, come abbiamo da Eusebio (3) e da Igino (4); ci sarà facile spiegare un bel particolare del nostro specchio, trasandato da quanti ne parlarono finora, dir voglio

(1) II. 12.
(2) I. 103.
(3) Eusebio *Praep. Ev.* I. 10.
(4) *Loc. cit.* 1, 6.

la colomba che col becco difende un uovo, che un lione gli vorrebbe rapire. L' uovo è principio di futuri organi, seme di movimento, origine di calore, speranza di novella vita. Dunque parmi chiaro anzi evidente essersi qui significata la forza generativa veemente e non molto facile ad arrestarsi negli animali, attesa la naturale inclinazione a propagare la propria specie: e questa inclinazione naturale è la Venere che i Siri anticamente e prima di ogni altro popolo adoravano.

Che diremo poi di siffatta conghiettura quando troveremo chiamata questa Venere Δεα Σουρα in una iscrizione di Comosarge (1)? Non pare essa fatta a posta per rivelarci il senso della nostra Etrusca parola, e per insegnarci questo altro epiteto di Venere che può dirsi la storia del suo culto? Quanto al cangiamento della sibilante nella dentale non istarò certamente a giustificarlo co' triti esempi che il greco ed il latino ce ne presentano; dirò solo che la parte settentrionale dell' antica Assiria vien detta *Sur* nel Bundehesch, e che questo nome nella storia di *Feridun* cangiasi ap-

(1) Koehler: *Dissert. sur le mon. de Comosarge*, p. 28, 45.

punto in TVR. E dopo questo argomento, e dopo *alumeto* usato dagli Etruschi per *Laumedonte*, *Catamitus* per *Ganymede*, *acetare* per *agitare*, *auceta* per *aucta*, chi potrà più maravigliarsi del TVRA per *Sura*?

Nell'altro specchio sono rappresentati due opliti. Uno sta presso ad un reciso albero, è vestito di corazza, ha gli schinieri a' piedi, l'elmo in testa, la lancia nella manca, e nella destra la spada. Un altro è vestito ugualmente; ma stringe l'asta soltanto, e tiene in mano il cimiero.

Bernardo Quaranta.

Januar. Maldarelli del. *N.° direx* *Lasinio fil sculp.*

Camillo — Vittoria tropeofora.
Bronzi Ercolanesi.

Dobbiamo alle escavazioni della sepolta Ercolano i due pregevolissimi bronzi in questa tavola delineati. Presenta il primo un giocondo giovinetto con chioma vagamente arricciata, cinta da corona contesta di frondi, ed intrecciata ad una lunga tenia che gli ricade sugli omeri. È vestito di tunica succinta ed a mezze maniche, ed è calzato di eleganti crepide. Egli è in attitudine di andare, sostenendo nella destra abbassata un secchietto, e reggendo nella sinistra elevata un flabello o altro simile istrumento. Nel secondo è espressa una gentil donzella presso che tutta nuda, ornata di radiato e prezioso monile e di gemmate armille, con un balteo che le traversa il petto, dal quale pendono alcune lunulette e foglie a quel che sembrano: essa ha eleganti calcei chiusi, ed è in atto di camminare trasportando un trofeo di armi, che sostiene con la sinistra, appoggiandolo alla spalla di questo lato, e col destro braccio, rivolto quasi ad arco sulla testa, il tien

*

fermo, stringendo colla mano il manico del parazonio che viene fuori dalla parte superiore della corazza del trofeo.

Gli Accademici Ercolanesi che pubblicarono questi due importantissimi bronzi (1) riconobbero nel primo un Pocillatore o un Camillo, e nel secondo una Vittoria che trasporta un trofeo. A non dilungarci rimettiamo il lettore a quanto que'nostri dotti predecessori hanno annotato su questi due monumenti, e diciamo soltanto in quanto al primo, che a noi sembra molto più probabile la denominazione di Camillo che di Pocillatore, dappoichè la foggia ond'è vestito, la tenia ch'è intrecciata alla corona di foglie, il secchietto ed il flabello ci sembrano convenire più ad un ministro di sagrificì che ad un ministro di mense (2). Ed in

(1) Tomo I. Statue di bronzo Tav. X e LVI.

(2) La denominazione di *Camillo* è esclusivamente propria de' Sacri Ministri, laddove quella di *Pocillatore* può appropriarsi promiscuamente a' Ministri delle mense ed a quelli de' sagrifizî; ond'è che spesso si confondono queste due denominazioni; se non che allorquando si usa la denominazione di *Pocillatore* per Ministro di sagrifizî dovrebbe dirsi, come alcuno ha praticato, *Sacro Pocillatore:* e la ragione è chiara; dappoichè *Camillo* altro non vuol dire che Ministro Sacro (vedi Festo in Flaminius, Dionigi d'Alicarnasso II. pag. 93, e molti altri, fra' quali i nostri Accademici Ercolanesi al luogo citato); *Pocillatore* coppiere, portator di vasi sien sagri che profani.

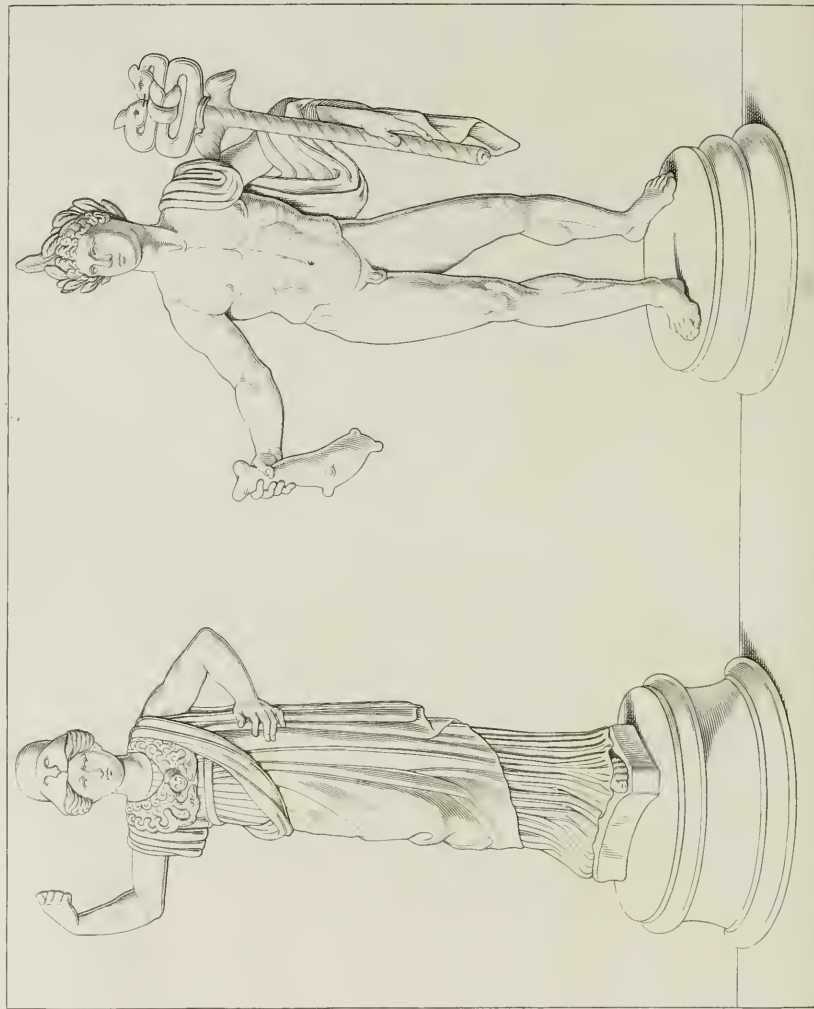
quanto al secondo osserviamo esser pregevolissimo e per l'eleganza con che è composto, e per lo stile etrusco (1) in che è eseguito, e pel soggetto che presenta di una Vittoria tropeofora senza ali rara a vedersi fra gli etruschi monumenti; imperciocchè generalmente presso de' Greci e de' Romani, come presso de' Toscani, la Vittoria era alata, e solamente al dir di Pausania (2) in Atene, ed in Elide eravi la Vittoria senza ali, perchè non potesse mai da colà partirsi: quindi per la stessa ragione potrebbe dirsi che anche i Toscani la rappresentassero talvolta senza ali (3).

Giovambatista Finati.

(1) La collana radiata e i braccialetti gemmati sono propriamente delle deità etrusche, come i calcei chiusi erano proprj delle donne toscane. Buonarroti al Demstero pag. 8. 59. 61.

(2) III. 15. v. 26.

(3) Vedi il citato T. I. delle statue di bronzo Tav. X.

Salvatore Romanelli del. N.° dirav. Raff.° Esteran sculp.

Minerva e Mercurio. — *Statuette di bronzo.*

Nella collezione de' bronzi, per la quale massimamente questo Regio Museo sovrasta a quanti altri mai ve n' abbiano al mondo, sono moltissimi idoletti appartenenti a quella generazione di pagane divinità che Lari o Penati appellavansi. Intorno alle quali non istaremo a ripetere le facili erudizioni in quest' opera medesima messe innanzi, ma solo ciò che al presente subbietto si addice.

Nel gentilesimo latino estesissimo era il culto che prestavano a' Lari, come a speciali deità protettrici dello stato, della provincia, della città, della casa, del podere, della via, della nave, della persona. Erano essi principalmente i domestici Numi, gli avvocati e difensori della magione; e però dietro l' uscio, o presso al focolare ognun ne teneva le immagini, coronandole di viole o timo o ramerino, loro libando con vino, e farro offerendo. I più agiati avevano per essi espressamente un Larario, ove in creta, in metallo, in cera quelle immagini custodivano, giornalmente onoravano, e perpetua face vi ardevano. Solo ne' grandi palagi

e nella reggia il Larario era così ampio da contener grandi statue; nelle altre case riducevasi ad una specie di oratorio o cappelletta, in cui i simulacri esser necessariamente dovevano di picciola mole. Anche ne' sepolcri ponevansi talora i Penati del morto che vi si depositava; e quivi altresì capir non potevano che statuette. Altra avvertenza: ad ognuno era dato scegliersi i suoi Lari, come meglio ed in quel numero che più gli attalentasse, non solo fra gli Dei, ma fra gli Eroi o Semidei, e pur fra i Mani degli antenati. Questi anzi furono sul principio i soli familiari Penati; le deità vi vennero aggiunte dipoi; ed una legge delle XII Tavole ne consacrava il libero culto. La scelta per altro più di frequente cadeva sulle dodici divinità dette *maggiori*. Erano esse i particolari Penati della città di Roma. Giove, Giunone, Minerva principalmente avevan l'onore delle prime sedi nel Larario, siccome quelle che furono i *grandi*, i *buoni*, i *possenti* Dei de' misteri di Samotracia, sotto il primo Tarquinio importati in Roma e divenuti i primi Penati de' Romani.

Ecco dunque una Minerva che giustamente perciò ponemmo nella categoria di cui favelliamo. Ognun la riconosce siccome Pallade armata, poichè

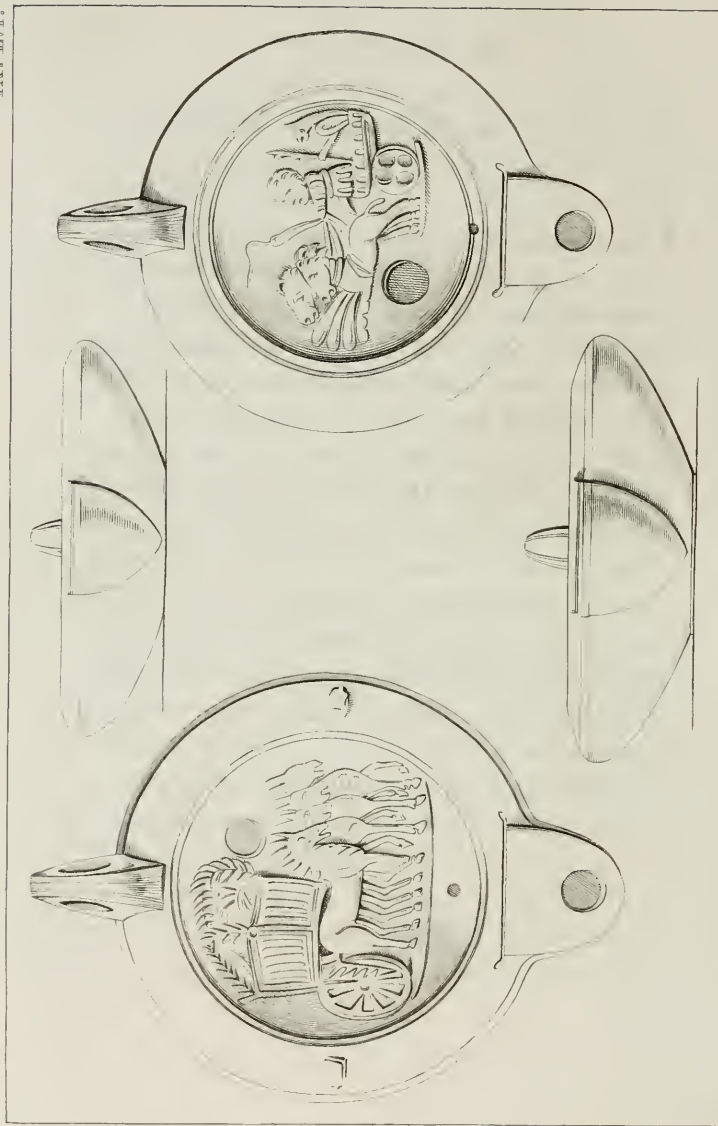
copre dell' egida il petto, in mezzo alla quale è la gorgone, contrassegno sufficiente a non farla prendere per una Bellona. Appoggia la destra mano all' asta, la mancina al fianco, come per imbracciare lo scudo. Il capo è poi coperto da una specie di elmo, senza pennacchio, senza sfinge o gallo o grifo o quadriga o altro ornamento, ma sì terminante in un muso canino. Appunto nella medesima guisa la bella Pallade di Villa Albani porta sul capo, in vece della solita celata, la pelle di una testa di cane, di modo che la parte superiore co' denti cade sulla fronte della Dea. Al che serve di spiegazione il riflettere ch' ella d' ogni maniera di ginnastici e nobili esercizii dilettavasi, ed amava, non men che la palestra, la caccia.

Passiamo all' altra statuetta, la quale ad evidenza rappresenta un Mercurio. Su picciola rotonda base di bronzo ei sorge tutto ignudo, se non che dall'omero sinistro gli pende l'eroico manto, che parte se gli avvolge al braccio corrispondente, con cui sostiene l'alato caduceo. Al quale attributo sogliono andare uniti d' ordinario il petaso e i talari; talvolta non già, come qui accade. Ma nell' altra mano egli porta altro suo proprio attributo, ed è la borsa, comunissima negli antichi simulacri di

lui, e che serviva a dinotarlo Dio de' traffichi e de' mercadanti, a' quali necessarissima cosa è la moneta, che supponesi in quella borsa contenuta. Dal che prendevano i Greci motivo di dargli il soprannome di *Cerdemporo*, che guadagna trafficando, dalle voci Κέρδος guadagno ed εμπορος trafficante.

La testa per altro dell'idoletto dà più da pensare, essendo rara cosa, pare a noi, trovarla nel modo che qui osserviamo. Mille volte la vedemmo o nuda, o coperta del petaso, o di frigio berretto; qualche fiata coll' elmo o veramente con un guscio di testuggine; una volta colla mezzaluna; un' altra col cigno fra due corna. Ma qui essa è fornita di due alette e cinta d' un serto che pare d' alloro. E l' alloro sembra giustamente appartenere al Cillenio, come a preside de' pubblici giuochi, onde i nomi gli vennero di *Agonio, Eragonio* o *Palestrite*. Quella picciola prominenza poi che sporge dal capo della statuetta sembra una foglia, della quale non bene si può distinguere la natura, perchè guasta dalla ruggine e logorata. La scultura in generale non dinota molta bontà di stile.

Raffaele Liberatore.

Camillo Bevalle del. N. dexar. Dom.co Vorgese sculp.

Lucerne fittili.

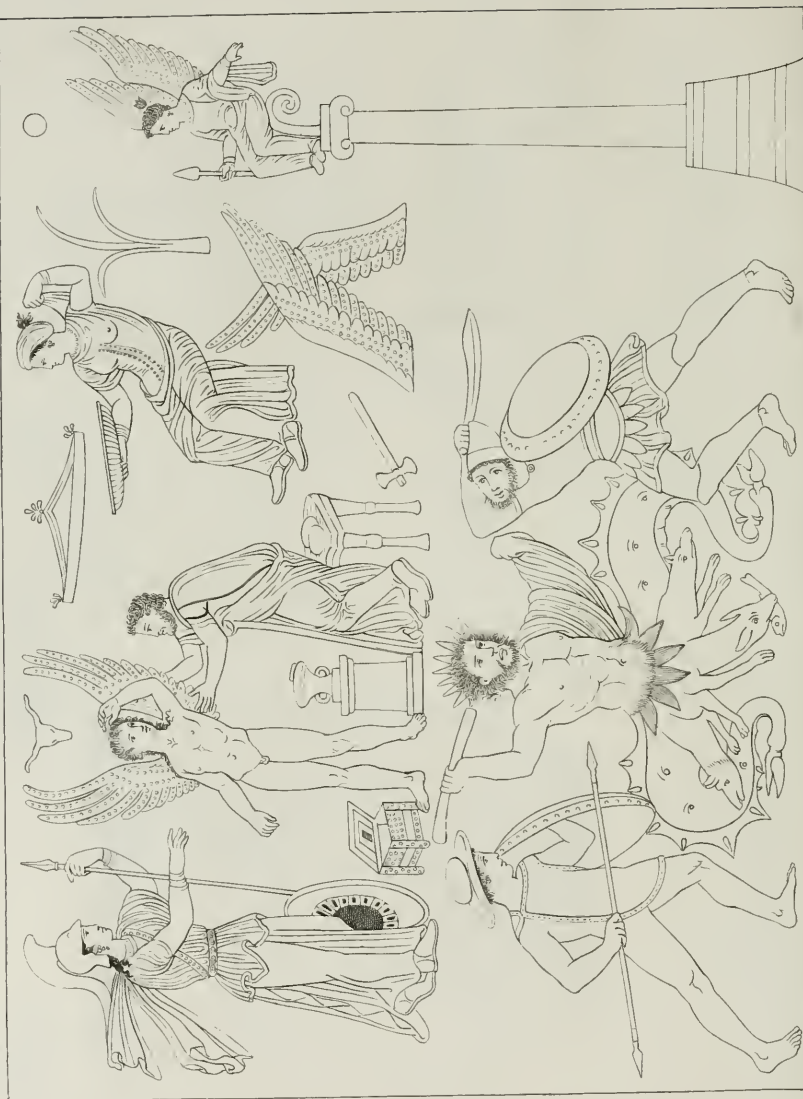
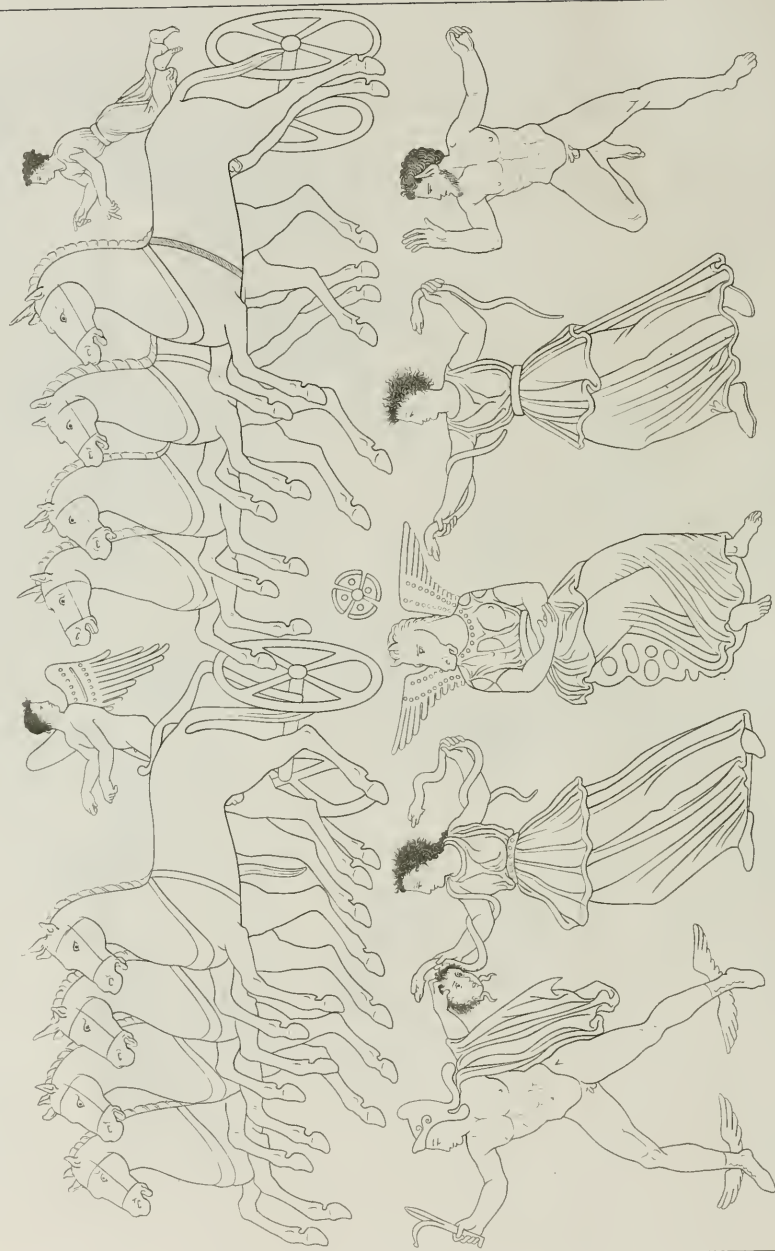
Per non lasciar desiderio ai nostri lettori di niuna delle cose dei Pompeiani, per piccole ed insignificanti che siano, abbiamo in questa tavola riunite due lucerne fittili fra le migliaia di quelle che ci vengono dagli scavi pompeiani non iscelte a disegno ma prese così a caso, e solo per far conoscere quali fossero le lampade in uso alla gente minuta dell' antica Pompei. Queste due lucerne di dozzinale lavoro hanno nella parte superiore un bassorilievo (credo io impresso sulla creta a via di una concava forma forse di legno) uno esprimente una biga col suo auriga, l' altro una quadriga o carro attaccato a quattro animali che sembrano o asini, o muli. Diciamo sembrano, giacchè l' arte che operò questi due bassorilievi non avea pretensione di farsi intendere ma piuttosto di farsi indovinare; tanto è confusa nelle sue forme e trasandata nei suoi modi, che questi bassorilievi paion piuttosto lo scherzo di un ozioso bambolino che il lavoro di un uomo serio. Che se qualcuno ci domanderà, come fra tante

cose e tanto belle delle antiche arti abbiam dato luogo a sì imperfetto lavoro d'inesperto figulo, risponderemo che lo abbiam fatto a conforto e scusa degli spropositi che contristano così spesso le arti moderne, e quasi per non farle disperare di giungere all'altezza delle antiche invenzioni ed eleganze, mettendo loro sott'occhi questi errori e queste balordaggini dei tempi antichi.

Guglielmo Bechi.

Salvatore Romanelli del. *Dom.co Morgese sculp.*

Salvatore Romanelli del. ½ dim. Dom.co Morghen sculp.

Salvatore Romanelli del. N.° dirax Raff.e Esteran sculp.

Un Vaso greco *dipinto.*

Bello è questo vaso tanto per la grandezza, quanto pe' manichi terminati in testa di cigno dalla parte inferiore, e adorni di teste muliebri a bassorilievo nell'estremo che il labbro ne sormonta; ma assai più in conto vuolsi per le figure di raro argomento condottevi, le quali, o che noi c'inganniamo, veggonsi per la prima volta sopra un greco vaso di creta pitturata. La prima delle sue facce ti mostra doppio subbietto in altrettanti piani. Nel superiore è la favola di Dedalo e d'Icaro; in quello di sotto Proteo e Menelao.

Dedalo ateniese della stirpe di Eretteo fu rinomato per ingegno valentissimo nella meccanica, e celebre perciò tanto nell'architettura, quanto nella statuaria e nella gliptica, anzi tenuto inventore della bilancia, dell'albero della nave, e delle vele. Egli era creduto il primo che avesse fatto gli occhi alle statue, ed apertevi in esse le gambe, mentre che fino a quel tempo erano state come tronchi, e perciò fu in voce di aver lavorato simu-

lacri che camminavano (1). Ebbe un discepolo industre non men di lui, che inventò la ruota del vasaio, il trapano, e la sega, ed ebbene tale invidia che precipitato avendo l'infelice dall'acropoli, fu dall' Areopago condannato nel capo (2); e sarebbe finito se non fuggiva in Creta, dove accolto amicamente da Minosse, si segnalò per la costruzione del laberinto, per un gruppo di danzatori e danzatrici, per la vacca lignea dell' infame Pasifae. E fosse per questa cagione, o perchè somministrato avesse ad Arianna il gomitolo di che presentò il vago Teseo, certo è che Minosse il fece imprigionare col figliuolo Icaro; talchè appena potè salvarsi, adattando ale di cera e tela alle spalle sue ed a quelle d'Icaro, che disubbidiente a' paterni consigli per tentare troppo alti voli, perì in mare, intanto che il padre dopo essersi fermato in Sardegna ed in Cuma, giunse finalmente in Sicilia. Or volendo questo fatto mettere in mostra il pittore del nostro monumento, ti fa vedere il vecchio Dedalo che ha aggiustato di già l'ala destra al caro giovanetto, ed è in opera di

(1) Diodoro Siculo L. IV, c. 76.

(2) Vedi lo Scoliaste di Euripide. Hec. 1648.

adattargli eziandio la sinistra. E come, attesa la sua vecchiezza, mal reggerebbesi in piedi; così dovendo impiegare all'opera l'una e l'altra mano, servesi di una gruccia, che situata sotto il manco braccio gli è puntello a tutta la persona. Gli sta dirimpetto Minerva col cimiero in testa, la lancia in mano, e lo scudo a terra appoggiato alla lancia, e colla destra par che gl'indichi la maniera più propria a compiere il suo lavoro. Abbisogna egli forse del martello? Il martello gli è presso. Gli sarà mestieri di qualche altro arnese? Non avrà che a chinarsi per trovarlo in quell'arca, che aperta vedesi a terra. Avrà d'uopo di altra cera? Eccone due masse sopra il sedile che gli è vicino. E se o questa cera o altra materia dovrà manipolare in qualche vaso, ha in pronto innanzi a sè la ruota da potervela a suo talento foggiare. Quando poi avrà ben assettate le ale al figliuolo, allora spoglierà i suoi abiti, e coll'aiuto di costui, o di Minerva istessa le si adatterà a'suoi omeri. Le quali dovendo essere di sostegno ad un corpo assai più pesante, le vediamo ancora più grandi sul suolo ma incrocicchiate ed appoggiate al muro; affinchè le punte non se ne fossero guaste menomamente.

Nel campo si vede una donna, con grande cesta in mano, nel quale personaggio potrebbe essersi figurata l'isola di Creta, anche considerando la cima di palma che dietro a lei si vede e senza il tronco, forse per indicare che sorgeva in lontano. E per la stessa ragione della distanza veggiamo il solo aetoma cogli acroterì, per accennare alla reggia di Minosse in Creta ed un bucranio, per significar qualche tempio nella stessa isola.

La scena sottostante rappresenta Menelao ed un compagno, combattitori contro Proteo. Pria che il fratello di Agamennone ritornasse in patria, dopo l'assedio di Troia, a molte funeste avventure venne esposto. A Sunio perdè improvvisamente il pilota per nome Frontide, e gli fu d'uopo trattenervisi per dargli sepoltura e celebrarne gli ultimi onori. Partito di Sunio, ed arrivato al promontorio di Malea, gli si cangia il vento, ed è sbalzato colla sua flotta in Creta, dove questa essendosi dispersa, alcune navi ruppero contro gli acuti scogli di Festo, e cinque altre, in una delle quali trovavasi il nostro eroe, salvatesi andarono peregrinando per otto anni per le coste di Cipro, della Fenicia, degli Erembi, degli Etiopi, e dell'Egitto (1). Quivi

(1) Odyss. Lib. III, e IV.

giunto si trattenne a cagione de' venti contrarî nell' isola chiamata Faro, distante dall' Egitto una giornata di viaggio. Finite intanto le provvigioni, ed obbligati a pescare per non morir della fame, una volta che Menelao passeggiava nell' isola afflitto e solo vennegli veduta Idotea la figliuola di Proteo, vecchio profeta di quei luoghi; e costei pietosa ai di lui mali gli disse come il padre avrebbe saputo predirgli l'avvenire, e gli suggerì il mezzo da obbligarvelo. Ciò era che quando il vecchio marino nella più focosa ora del giorno, dopo conte le sue foche, si fosse addormentato, il dovevano assalire colle armi alla mano e non lasciarlo mai finchè non soddisfaceva alle loro inchieste, ancorchè tramutato si fosse, come far soleva, in lione, in serpe, in cane, ed anche in acqua. Tanto essi eseguirono con buono successo, e questo è quello che rappresentò l'artista nel secondo piano della nostra pittura.

Eccoti il vecchio Proteo il quale con una specie di corta mazza, quella con che raffrenava il marino gregge delle sue foche, difendesi dagli assalti di due greci guerrieri opponendo il braccio involtato in un mantello, come scudo, a quello tra essi che

alza la spada per calargli un fendente. Ma frattanto non si avvede del compagno, che alle spalle sta per cacciargli l'asta nel fianco. Il primo ha gli schinieri alle gambe, uno scudo, la indossa una tunica sulla quale evvi la corazza fermata intorno alla pancia con due cintole; ed ha in testa il pileo solito a portarsi de' naviganti. L'altro ha sul capo un petaso, e porta una semplice corazza a due pezzi affibbiata soltanto su l'una e l'altra spalla; la quale corazza dovrà essere di lino, altrimenti di rame, non fermata collo *zostere*, al muoversi del guerriero avrebbegli contuse le membra. Vuolsi pertanto considerare che Menelao, siccome narra Omero, per aggredire Proteo, assunse con sè tre compagni, in mentre che nella nostra pittura, due soli ne vediamo; il che per altro maravigliare non ci deve, pensando alla libertà, con che i greci artisti trattavano gli omerici argomenti. Piuttosto si domanderà, ed a buon diritto, chi di questi due sia Menelao, e quale il compagno. Ed a me pare che Menelao non possa esser il giovane imberbe; ma sì quello che ha il nautico pileo, poichè è barbato, e mostra però una età assai matura, come doveva averla il fratello di Agamennone dopo avere assediato Ilio per tanti anni.

Ma ritorniamo a Proteo. Dopo la forcata egli termina in due code enormi di cetacei, in mezzo alle quali veggonsi uscire tre cani. Così l'artista ha indicate le trasformazioni del marino vate. E poichè uno di questi cani ha in bocca un pesce, per questo altro accessorio ci si è dato ad intendere che la scena si passi vicino alla riva. Che diremo intanto

> Questo Proteo che di cipresso in elice
> E di serpente in tigre trasformavasi,
> E feasi or bove or capra, or fiume or selice?

Diremo che egli quantunque da taluni mitologi sia stato creduto lo stesso che Nettuno, o figliuolo dell' Oceano; pure non era che un Eroe marino, anzi fu salutato da Euripide come Re dell'Egitto (1). Ma che ha che dividere, sento dirmi, Dedalo ed Icaro con Proteo e Menelao? Assai più di quello, rispondo, che uomo potrebbe di tratto immaginarsi. Perciocchè Proteo, non solo nell' isola di Faro trattenevasi, ma anche in quella di Carpato (oggi Scarpanto) tra Creta e Rodi. Dunque il pittore anche in questo si è dipartito dall' omerica narrazione, ed ha trasportato la scena di Proteo e Me-

(1) *Helen.* 460.

*

nelao in un luogo rimpetto a Creta. E siccome questi due luoghi sono a vista l'un dell'altro, così egli ha finto che in essi fossero avvenuti i fatti da lui rappresentati.

Rimane a discorrere la colonna Ionica, sul cui capitello siede alata figura muliebre con in mano un giavellotto. Della quale colonna la base trovandosi nel piano dove son Proteo e Menelao, parrebbe avere una relazione con essi. Ma così non credo; giacchè tanto l'isola di Faro, quanto Carpato erano deserte, e però degne in cui Proteo si riposasse con le sue foche. Dunque questa figura vuolsi riferire alla scena di Dedalo, e se comincia in altro piano, fu perchè l'artista non ebbe spazio per dipingere una lunga colonna con sopravi una statua. La quale, se così fosse, potrebbe rappresentare Diana Britomarti la dea de' Cretesi, la quale è alata come lo era la Diana che Pausania vide su l'arca di Cipselo (1), ed il giavellotto ottimamente le converrebbe come a divinità cacciatrice.

Rivolgiamoci ora all'altra faccia del vaso e ritroveremo parimente due ordini di figure: in alto un giovane alato che guida una quadriga, e vien

(1) Lib. V, p. 324.

seguito da un'altra condotta da una donna: a basso Perseo che, recisa la testa di Medusa, fugge perseguitato dalle Furie delle altre Gorgoni, in mentre che dal collo di Medusa seduta sopra uno scoglio esce Pegaso alato. Curiosa è la figura di Medusa che pare una donna colle ali e colla testa di cavallo, più curioso ancora il Satiro, che corre dietro ad una delle Gorgoni, forse per inseguire Perseo ancor esso. E noi di qui trarremo buone ragioni per credere questa una scena di qualche satirico dramma.

Sappiamo infatti che siccome la tragedia per celebrare gli eroi erasi alcun poco allontanata da' subbietti Dionisiaci, ed il rozzo stile de' bacchici argomenti aveva innalzato ad un'altezza più dignitosa; così anche i Satiri, come disadatti ad un genere tanto nobile, ne furono banditi. Ma i Greci ritenevano sempre in tutte le arti le forme caratteristiche, anche quando la varietà recato vi avesse immegliamento. Però incominciarono ad escludere i Satiri delle tragedie riserbandoli in un componimento separato che con quelle si connettesse, e che dopo tre di quelle solevasi rappresentare. Ed era un bel contrasto e piacevole veder mescolata la pe-

tulanza, e la loquacità de' protervi Satiri alle più serie e luttuose avventure degli Eroi, e però il satirico dramma vien chiamato ἡ παιζουσα τραγῳδια *tragedia scherzosa* da Demetrio (1). Comparve finalmente il Fliasio Pratina; e 500 anni prima di Cristo quantunque appartenesse a' Dori del Peloponneso, osò nondimeno comparire sul teatro d' Atene come rivale di Cherilo, e di Eschilo. Ed egli, dopo essersi distinto nella lirica degl' iporchemi, staccò del tutto il satirico dramma dalle tragedie. E già dall'Alceste di Euripide ricavasi che nel secondo anno della ottantesima quinta Olimpiade (438 anni prima di Cristo) il dramma satirico non più chiudeva le trilogie. Poichè dalla didascalia dell'Alceste pubblicata da un codice Vaticano pel Dindorf nella edizione di Oxford del 1834, si trae che l' Alceste era l' ultima di quattro teatrali rappresentazioni, e però teneva il luogo che prima occupava il Satirico dramma nelle trilogie. Ed è benissimo a quello sostituito; poichè quantunque due soli ne siano gli attori, pure vi è tanto di comico nel personaggio di Ercole, e così lieto ne è lo scioglimento, che senza le scurrilità de' Satiri, ben poteva ricreare le menti

(1) *De Eloc.* c. 3.

dal terrore con che le tre tragedie avevanle abbattuto. Tornando dunque al nostro monumento, la scena di un dramma satirico io vi ravviso; ma se potrebbe divinarsi che Περσευς ne fosse stato il titolo; difficilissimo, per non dire impossibile, riuscirà il determinarne l'autore.

Diciamo ora qualche cosa del giovane, e della donna che si veggono su due quadrighe nell'alto di questa pittura. Il giovane alato io credo Fosforo, la stella del mattino, poichè Valerio Flacco cantava (1):

> .... *Qualis roseis it Lucifer alis,*
> *Quem Venus illustri gaudet producere coelo.*

E già prima di lui un tragico per nome Ione nel frammento serbatoci dallo Scoliaste di Aristofane (2) e da Suida (3) aveva cantato:

> Αοιον αεροφοιταν Αστερα μεινομεν,
> Αελιου λευκοπτεριγα προδρομον.

> Dell' aurora da noi l' Astro s' attende,
> Che, messaggier di Febo, in ciel dispiega
> Tutta la pompa delle candid' ale.

(1) *Argon.* VI, 527.

(2) *Pae.* 832.

(3) In Διθυραμβοδιδασκαλοι. Così ho creduto di poter tradurre questi versi.

I quali versi potrebbero farci arguire che Fosforo volasse soltanto per aria, ma ciò poco monta; poichè in questo variarono di molto e poeti ed artisti. E sì che Ovidio ci rappresenta Fosforo a cavallo ad un bianco destriero (1), ed Espero ad un nero (2). Che se il nostro pittore non solamente le ali diede a Fosforo, ma il pose a guidare anche una quadriga; seguì pure l'opinione a' suoi tempi ricevuta, che non meno al sole ed alla luna, ma anche alle stelle davano per camminare un carro, come leggiamo di Sirio in Quinto Smirneo (3).

Siccome poi ne' recati versi di Ione trovammo Fosforo chiamato l'astro dell'aurora, αοιον αστερα, perchè a quella va innanzi; così dopo il carro di lui per la stessa varietà, così cara agli artisti, veggiamo nel nostro vaso la quadriga dell'Aurora, sebbene Omero le assegni un cocchio tirato da due soli cavalli, Lampo, e Fetonte (4). Mirabile inoltre è la grazia con che Fosforo conducendo il suo

(1) *Am.* II, 11, *met.* XV, 189.

(2) Fast. II, 314. Vedi anche Stazio *Theb.* VI, 240.

(3) Lib. VIII, v. 30.

(4) *Odyss.* XXIII, v. 246.

carro, indietro si volga, quasi per vedere se l'Aurora gli tenga dietro, o per invitare la dea a più velocemente seguirlo.

Bernardo Quaranta.

RELAZIONE

DEGLI

SCAVI DI POMPEI

Da Luglio 1839 ad Agosto 1842.

È pregio tutto proprio delle antichità pompeiane ed ercolanesi di mostrare al mondo moderno quale doveva essere nel tempo di allora l' aspetto esterno degli edifizii non isolati e divisi l' uno dall' altro, ma riuniti in una città ed allineati in molte e diverse strade. Ora percorrendo la via in questo periodo di scavi disotterrata in Pompei (che dalle terme cammina dritta alla così detta porta di Nola) molte sono le considerazioni che si affacciano alla mente del riflessivo osservatore. E prima di tutto l' aspetto di tutti gli edifizii policromi, svariati per i differenti colori di cui sono ornati, e per le figure di cui son dipinti ci fa deplorare la monotonia degli edifizii monocromi delle nostre moderne città: dalla qual monotonia volle uscire il secolo decimo sesto (tanto bene avveduto nell' esercizio delle arti belle), e cominciò a dipingere l' esterno delle case ed ornare i loggiati dei cortili di dipinture svariate, come le logge vaticane, il cortile del palazzo di Caprarola e quello del palazzo vecchio a Firenze ce ne hanno lasciata ancora conservatissima la memoria. Ma poi sorse Palladio ed avviò il secolo dietro l'imitazione dell' antichità romana da lui esaminata e studiata come lo concedevano i tempi di allora e le anticaglie in quell' epoca disotterrate.

*

Un altro incontrastabile esempio dello svariato aspetto degli antichi edifizii ce lo dimostrano gli scavi pompeiani di questo ultimo periodo; poichè nella strada ultimamente disotterrata che dalle Terme cammina alla porta così detta di Nola s' incontrano ad ogni passo le prove del come gli antichi impiegavano la pittura e la scultura fuori delle lor case, non racchiudendo queste arti come i moderni nell' interno di esse. E fuori le botteghe sono pitture che indicano a qual ramo di commercio erano destinate, sui muri delle case si vedono quando Divinità, quando riti di Religione, e tutti quasi i muri esterni delle case stuccati e tinti di diversi ed appariscenti colori, come il rosso, il giallo e il turchino. E queste pitture ci raccontano molte cose degli antichi usi che senza di esse avremmo ignorato, e ci mettono sotto gli occhi varie e singolari usanze dell' antiche città.

Fra questi noteremo la dipintura (che per due volte vedesi in questa strada ripetuta) del modo che gli antichi tenevano nel fare il vino. Si vede un tino quadrato non molto profondo, che sembra fatto di fabbrica con una apertura a doccia nel lato di avanti. Dentro esso le uve, e sopra esse tre Fauni che danzando le premono. E la danza ha una cadenza e misura in ambe le pitture uniforme, poichè i Fauni intrecciano insieme le braccia, e lasciano cadere il peso del corpo sempre sopra un sol piede. Sotto la doccia da cui sgorga il sugo delle uve, è un gran doglio o vase di terra cotta rotondo della grandezza di una delle nostre *mezze botti*, e simile di forma e grandezza a varii vasi della stessa forma e misura rinvenuti negli scavi pompeiani. Vicino a questo doglio sta con un ginocchio a terra un giovinetto forse destinato a sostituire al doglio ripieno altro doglio vuoto.

Nel considerare queste due pitture ci vengono alla mente questi pensieri. Che gli antichi nella confezione dei vini non si servivano di vasi di legno, poichè lo premevano nei tini di fabbrica, lo facevan fermentare nei dogli di creta, e da questi lo riponevano nelle anfore, varie di forma e di grandezza secondo i vini e i paesi. Quando poi

lo trasportavano sui carri, lo versavano nelle otri e da queste lo riponevano nelle anfore, come da altre pitture pompeiane abbiamo potuto rilevare. Che i premitori dell' uva fossero tre sia per rito bacchico, sia per consuetudine di vendemmia, oltre le pitture pompeiane possiamo congetturarlo da quel nappo istoriato di cui canta Anacreonte e in cui le uve si veggon pigiate da Bacco, Amore, e Batillo.

Un' altra pittura ci è anche sembrata molto degna di osservazione in cui si vede la cerimonia di un sacrifizio agli Dei lari. Sotto la pittura è l'ara in rilievo con i serpenti da ambo i lati e le solite offerte dipinte al di sopra di frutta con l'ovo nel mezzo. Al di sopra è rappresentata la cerimonia del sacrifizio. Cinque giovinetti o camilli circondano l'ara, quello di mezzo suona le tibie, due sacrificatori fiancheggiano l' ara istessa con un *rito* in una mano ed una cista nell' altra. Tutti son vestiti uniformemente di tonache bianche listate di rosso.

Tra le figure dipinte sui muri esterni delle case vi si ravvisa Mercurio, Ercole, un Bacco con la sua Arianna, due teste colossali di Divinità, ed altre.

Sono anche da osservarsi due mostre di finestre, la cui impronta è restata chiarissima sui muri, che erano di legname con l' ornamento degli orecchioni alle estremità. Una porta con tre falli di terra cotta sopra di essa, forse l' ingresso di un forno.

Si vede anche, esaminando i muri che cingevano le antiche case, come le acque piovane erano tutte versate nella parte interna di esse, e raccolte nelle cisterne a via di condotti di terra cotta fabbricati nella grossezza dei muri.

Molte iscrizioni sono eziandio degne di osservazione, che ci confermano nell' opinione da noi più volte ripetuta che molte di esse riguardano i candidati alle magistrature municipali, che erano per questo mezzo messi in evidenza, e celebrati. Oltrechè, come abbiamo

tante volte detto, scrivevan gli antichi sui muri tutto ciò che noi rendiamo pubblico a via di affissi di carta.

Ecco un frammento di annunzio di spettacolo in questa strada comparso.

AE . SPARSIONES
QVA . DIES . PATIENTVR
ERVNT.

Dunque i profumi ed i gladiatori si annunziavano ai pompeiani all'anfiteatro con la consueta formula (come in quello del cortile delle terme ed accanto la porta orientale della città) di *sparsiones, vela etc. erunt.*

Un' acclamazione degli Edili al Principe così espressa.

AVGVSTO . FELICITER.
AEDILES . SIC . DECET.

Un giovine savio e virtuoso sopra l'età che si propone alle magistrature municipali con l'iscrizione che segue.

A . VETTIVM . FIRMVM.
VERECVNDISSIMVM.
IVVENEM . D. V. A. S. P. P.
O . V . FACIATIS.

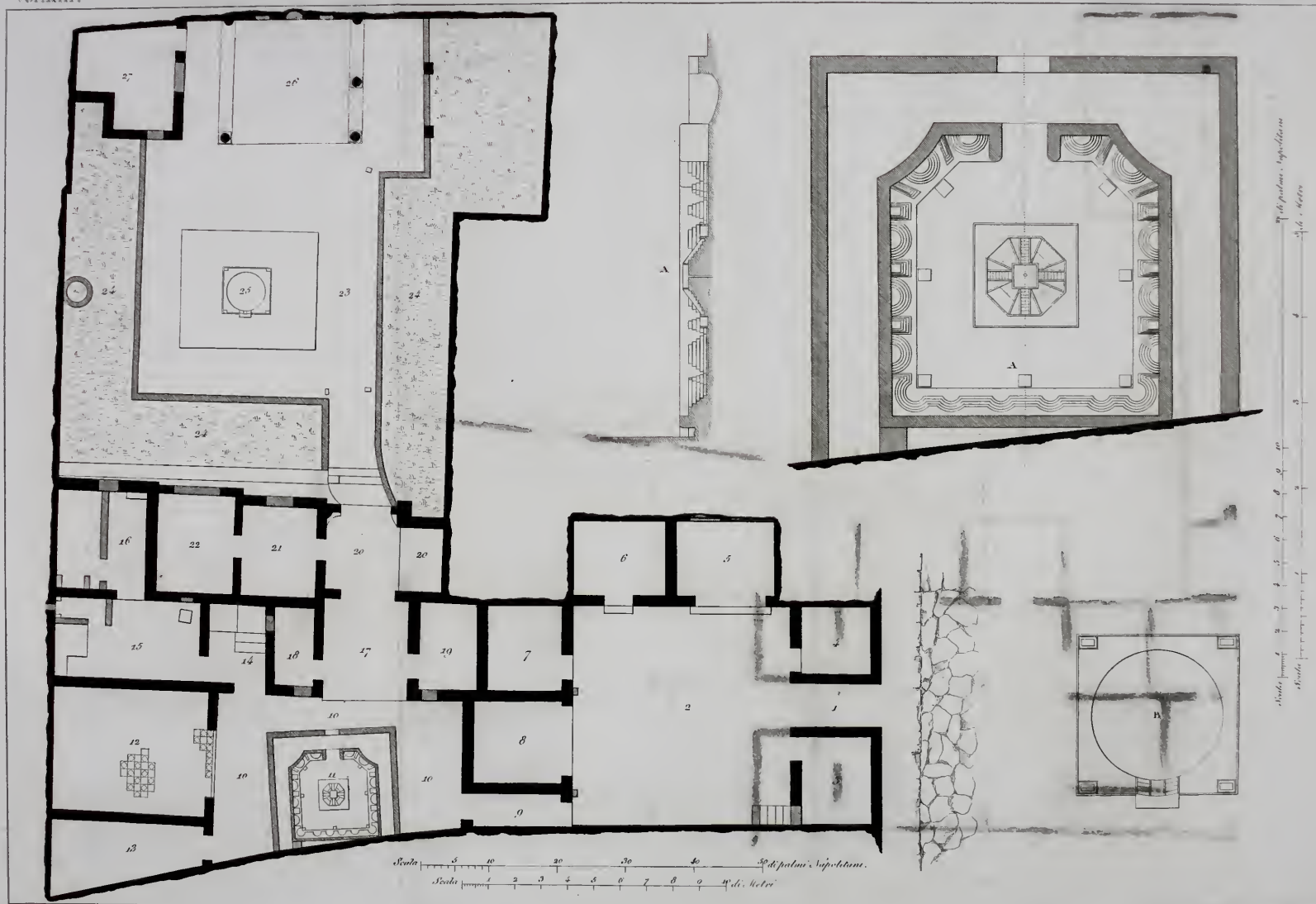
Vezio giovine vereccondissimo: virtù rara nella gioventù di tutte le età.

La Tavola A e B di questo volume mostra la pianta di una casa pompeiana in questo ultimo periodo di scavi disotterrata vicino alle mura della città. Le due fonti in essa rinvenute e le altre che ornano

i peristilii di molte delle case di questa antica città ci fanno congetturare che questi fonti e Ninfei fossero alimentati dalle acque piovane con grande industria raccolte in serbatoj collocati nel piano superiore delle case stesse , e dai quali a via di condotti di piombo si facevano scendere e zampillare in queste fontane. Il terreno vulcanico che ha sempre circondato Pompei scarso di sorgenti, la scarsezza degli acquedotti finora rinvenuti che solo potevan bastare ad alimentare i fonti delle strade pubbliche , e il livello sottoposto del corso del fiume Sarno ci mantiene in questa congettura. La descrizione della Tavola A e B dice le parti che componevano questa casa.

Guglielmo Bechi.

Pasquale M.º Veneri del.

N. Ubrox

Pianta di una casa pompeiana.

Questa tavola mostra la pianta di una casa pompeiana, nell' ultimo periodo degli scavi disotterrata, e che pubblichiamo per la disposizione inusitata delle sue parti che sono diversamente distribuite da quel che si vede nella generalità delle abitazioni di Pompei.

N.° 1. Adito, o ingresso della casa.

2. Atrio toscano. In questo atrio è apparente la scala che conduceva al piano superiore della casa. Che tutte le case dei Romani avessero più piani oltre il dimostrarcelo gli indizii delle scale in quasi tutte le case pompeiane rinvenuti, ce lo provano eziandio le diverse grandezze delle stanze in esse case contenute che richiedevano altezze varie secondo le varie loro dimensioni. Senzachè abbiamo memoria di una legge fatta da Augusto che limitava a 70 piedi (1) l' altezza delle case romane (2),

(1) Palmi 76 napoletani.
(2) Strab. lib. V.

il che fa congetturare essere state composte di almeno due piani.

Le stanze segnate coi n.ⁱ 3, 4, 5, 6, 7, 8 erano sporgenti sull'atrio da cui prendevano luce ed aria, e fra queste le due marcate col n.º 5 e 8 erano due specie di *Tablini* o *Ale* le cui grandi aperture verso l'Atrio erano chiuse da tende.

Il n.º 9 marca la *fauce* o corridoio di comunicazione fra l'atrio e il *Xysto* o luogo scoperto della casa. Questo luogo scoperto segnato coi numeri dieci ha in mezzo di esso un Ninfeo marcato col n.º 11, e la cui pianta e sezione è più in grande disegnata in questa medesima tavola ove vedesi la lettera A.

Questo *Xysto* ha i muri dipinti con vedute di giardini, ed il Ninfeo in mezzo di esso è circondato da un muro o parapetto fatto a contenere le acque che zampillavano nel Ninfeo istesso. Il n.º 12 contrasegna una grande Esedra o Triclinio che si rallegrava della vista del Ninfeo e che era la stanza più suntuosa della casa. Il pavimento di questo Triclinio era di marmo in gran parte levato via dagli stessi Pompeiani campati dall'eruzione, quando vennero a ricercare sotto le lor case diroccate e

sepolte tutto ciò che poterono rinvenire e trasportare nelle loro nuove dimore. I n.[i] 13, 14, 15 e 16 segnano la cucina e la dispensa giudiziosamente collocate vicino al Triclinio ove gli antichi servivano le loro cene. Il n.° 17 marca un *Procoeton* o anticamera che insieme all'altra n.° 20 davan passaggio al contiguo giardino e introducevano alle stanze 18, 19, 20, 21 e 22. Queste due ultime, che avevano due finestre sporgenti sul giardino, erano forse due camere di letto. Questo giardino era cinto da alveari n.° 24 rialzati sull'ambulacro di esso n.° 23 in cui eran piantati frutti e fiori diversi. I suoi muri son dipinti con vedute di paesi. Ha nel centro un fonte marmoreo n.° 25 che è in grande segnato colla lettera B ed ai cui quattro angoli restano i vestigii di quattro piccole basi di marmo su cui erano forse situate quattro erme, o busti che lo decoravano. Il n.° 26 che è la fronte di questo giardino ha una specie di Peristilio i cui muri son tutti lavorati a musaici di vetro con conchiglie fra essi musaici a varii disegni frammesse. Vi si vedono tre quadri pure degli stessi musaici lavorati, fra i quali in uno chiara apparisce l'Istoria di Achille riconosciuto da Ulisse fra le fanciulle di Sciro. Le

*

tre nicchie, che rivestite esse pure di musaico ornano il fondo del Peristilio, contenevano tre statue dai Pompejani riprese fra le rovine. Finalmente il n.° 27 marca una piccola stanza la più adorna di pitture di tutta questa casa, ed i cui dipinti saranno da noi in questa medesima opera pubblicati.

Guglielmo Bechi.

INDICE

PER MATERIE

DELLE TAVOLE

COMPRESE

IN QUESTO DECIMOTERZO VOLUME.

Architettura.

Pittura.

Scultura.

Vasi detti volgarmente etruschi.

Utensili.

N. B. Oltre alle descritte tavole trovasi compreso il frontespizio di questo volume XIII, ed in fine la Relazione degli scavi di Pompei.